ШАРЛЬ БОДЛЕР

МОЕ ОБНАЖЕННОЕ СЕРДЦЕ

ВПЕРВЫЕ НА РУССКОМ

ИНСТАНЦИЯ ВКУСА

ЛИМБУС ПРЕСС
Санкт-Петербург

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Шарль Бодлер (1821–1867) – величайший французский поэт, автор «Цветов зла», enfant terrible, человек, подведший черту под эпохой Просвещения и открывший своим творчеством век модернизма, самый влиятельный французский литератор XIX века, чьими открытиями пользовались поэты и писатели по всему миру, в том числе и в России – весь Серебряный век, – был не только поэтом, но и тонким прозаиком.

Однако проза Бодлера мало известна русскому читателю. Между тем его эссе, критические статьи, наблюдения из дневников и записных книжек, наброски романов и пьес интересны не только потому, что позволяют шире взглянуть на творчество поэта; в первую очередь они – умное и одновременно занимательное чтение.

Большая часть представленных в издании текстов публикуется по-русски впервые.

- Шарль Бодлер
  - ○
  - ○ Мое обнаженное сердце
    - ■ I
    - ■ II
    - ■ III
    - ■ IV
    - ■ V
    - ■ VI
    - ■ VII
    - ■ VIII
    - ■ IX
    - ■ X
    - ■ XI
    - ■ XII
    - ■ XIII
    - ■ XIV
    - ■ XV
    - ■ XVI
    - ■ XVII
    - ■ XVIII
    - ■ XIX
    - ■ XX
    - ■ XXI
    - ■ XXII

- XXIII
- XXIV
- XXV
- XXVI
- XXVII
- XXVIII
- XXIX
- XXX
- XXXI
- XXXII
- XXXIII
- XXXIV
- XXXV
- XXXVI
- XXXVII
- XXXVIII
- XXXIX
- XL
- XLI
- XLII
- XLIII
- XLIV
- XLV
- XLVI
- XLVII
- XLVIII

○ Письмо Рихарду Вагнеру

○ Рихард Вагнери «Тангейзер» в Париже

- I
- II
- III
- IV
- Еще несколько слов

○ Советы молодым литераторам

-
- I. Об удачном и неудачном дебюте
- II. О гонорарах
- III. О симпатии и антипатии
- IV. О Хуле
- V. Методы сочинительства
- VI. О каждодневном труде и вдохновении
- VII. О поэзии
- VIII. О кредиторах
- IX. О любовницах

- Размышления о некоторых моих современниках
  - I. Виктор Гюго
  - II. Огюст Барбье
  - III. Марселина Деборд-Вальмор
  - IV. Теофиль Готье
  - V. Петрюс Борель
  - VI. Эжезип Моро1
  - VII. Теодор де Банвиль
  - VIII. Пьер Дюпон
  - IX. Леконт де Лиль
  - X. Гюстав Левавассер
  - XI. Поль де Молен
- Письмо в «Фигаро»
- «Отверженные» Виктора Гюго
  - I
  - II
  - III
  - IV
- Как платить долги, если вы гениальны
- Послесловие переводчика
- Эдгар По. Его жизнь и творчество
  - I
  - II
  - III
  - IV
- Всемирная выставка 1855 года. Изобразительное искусство
  - I. Метод критики – о современной идее прогресса применительно к изобразительному искусству – перемещение жизненной силы
  - II. Энгр
  - III. Эжен Делакруа
- Офорт нынче в моде
- Продажа коллекции г-на Эжена Пио
- Заметки о философском искусстве
  - Назидательная живопись
    - I
    - II
    - III
- Мораль игрушки
- О карикатуре
- О сущности смеха
  - I
  - II

- III
- IV
- V
- VI

- Биографии сумасбродов
- Филибер Рувьер
- Драматургические опыты
  - Конец Дон Жуана
  - Пьяница
  - Маркиз первого гусарского
- Набросок книги о Бельгии
  - [Первый фрагмент]
  - [Второй фрагмент]
  - [Отдельные заметки]
- Письма желчного человека
- Мысли и афоризмы
  -
  - Мысли из альбомов
  - Из альбома Филоксена Буайе5
  - Из альбома Надара
  - Из альбома Эдуара Гарде7
  - Из записной книжки Шарля Асселино8
  - На наброске интервью, взятого Надаром
  - Из «Фейерверков»
- Фабулы и названия романов и новелл
- Послесловие
- Примечания
  - Мое обнаженное сердце
  - Письмо Рихарду Вагнеру
  - Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже
  - Советы молодым литераторам
  - Размышления о некоторых моих современниках
  - Письмо в «Фигаро»
  - «Отверженные» Виктора Гюго
  - Как платить долги, если вы гениальны
  - Послесловие переводчика
  - Эдгар По. Его жизнь и творчество
  - Всемирная выставка 1855 года. Изобразительное искусство
  - Продажа коллекции г-на Эжена Пио
  - Заметки о философском искусстве
  - Мораль игрушки
  - О карикатуре
  - О сущности смеха

        - Биографии сумасбродов
        - Филибер Рувьер (Philibert Rouvière)
        - Драматургические опыты
        - Набросок книги о Бельгии
        - Письма желчного человека
        - Мысли, афоризмы
        - Фабулы и названия романов и новелл
- notes
    - 1

Шарль Бодлер
Мое обнаженное сердце

Charles Baudelaire
Mon coeurmis à nu

Составление и перевод с французского Леонида Ефимова

Мое обнаженное сердце

I

1

О выпаривании и сгущении собственного «я». В этом – все.

О некотором чувственном наслаждении в обществе сумасбродов. (Я могу начать «Мое обнаженное сердце» с чего угодно и как угодно и продолжать изо дня в день, следуя вдохновению дня и обстоятельств, лишь бы вдохновение было ярким.)

2

Любой имеет право говорить о себе, если только умеет быть занимательным.

3

Я понимаю, когда изменяют какому-нибудь делу, чтобы узнать, что испытываешь, служа другому.

Быть может, было бы занятно побыть попеременно жертвой и палачом.

II

4

Глупости Жирардена [1]:

«*Мы привыкли брать быка за рога. Возьмем же речь с ее конца*». (7 ноября 1863.) *Эмиль де Жирарден*

Выходит, Жирарден полагает, что рога у быков растут из зада. Он путает рога с хвостом.

«Пускай, прежде чем подражать Птолемеям французской журналистики, бельгийские журналисты дадут себе труд поразмыслить над вопросом, который я изучаю тридцать лет со всех сторон, как это докажет книга, которая выйдет в скором времени под названием «Вопрос прессы»; пускай они не торопятся категорично объявлять нелепым мнение, которое так же истинно, как и то, что Земля вращается, а Солнце неподвижно».*

Эмиль де Жирарден

III

5

Женщина противоположна денди. Стало быть, она отвратительна.

Женщина испытывает голод – и хочет есть; испытывает жажду – и хочет пить.

Когда у нее течка, она хочет отдаться. Прекрасное достоинство! Женщина *естественна*, то есть омерзительна. Она также всегда вульгарна, то есть противоположна денди.

* * *

Касательно ордена Почетного Легиона. Тот, кто ходатайствует о кресте, будто бы говорит: «Если меня не наградят за то, что я исполнял свой долг, я больше не стану этого делать».

Если человек имеет заслуги, зачем его награждать? А если не имеет, можно и наградить, это придаст ему лоску.

Согласиться быть награжденным – значит признать за государством или за государем право оценивать вас, отличать и так далее.

* * *

Впрочем, если не гордость, то христианское смирение запрещает кресты.

Довод в пользу Бога. Ничто не существует бесцельно.

Стало быть, и у моей жизни есть цель. Какая? Этого я не знаю. Значит, не я ее назначил. Значит, это кто-то помудрее меня.

Значит, надо молиться этому кому-то, чтобы он меня просветил. Это самое благоразумное.

Денди должен постоянно стремиться к тому, чтобы быть несравненным. Он должен жить и спать перед зеркалом.

IV

6

Анализ контррелигий: пример – храмовая проституция.

Что такое храмовая проституция? Нервное возбуждение. Мистика язычества. Мистика – соединительная черта между язычеством и христианством.

Язычество и христианство выявляют друг друг а.

Революция и культ Разума доказывают идею жертвы.

Суеверие – вместилище всяческих истин.

7

В любой перемене есть одновременно что-то гнусное и приятное, что-то, похожее на измену и переезд. Этого достаточно, чтобы объяснить Французскую революцию.

V

8

Мое упоение в 1848 году. Что за природа была у этого упоения?[2]

Жажда мести. *Естественное* наслаждение разрушением.

Литературное упоение; память о прочитанных книгах.

15 мая. По-прежнему жажда разрушения. Вполне правомерная, если все, что естественно – правомерно.

* * *

Июньские мерзости[3]. Безумие народа и буржуазии. Естественная склонность к преступлению.

* * *

Моя ярость из-за государственного переворота. Сколько раз я нарывался на пули! Еще один Бонапарт![4] Какой стыд!

И тем не менее все улеглось. Неужели у президента нет права на воззвание?

Что такое император Наполеон III. Чего он стоит.

Найти объяснение его природы, его «предопределенности».

VI

9

Быть полезным человеком мне всегда казалось довольно гнусным.

1848 год был забавным лишь потому, что каждый строил воздушные замки.

1848 год казался привлекательным лишь из-за избытка нелепости.

* * *

Робеспьера ценят только потому, что он сказал несколько красивых фраз.

10

Революция жертвой утверждает Суеверие.

VII

11

ПОЛИТИКА

У меня нет убеждений в том смысле, как это понимают люди моего века, потому что у меня нет никаких притязаний.

Нет во мне основы для убежденности.

Есть в честных людях какое-то малодушие или скорее мягкотелость.

Только бандиты убеждены – в чем? – что им надо преуспеть. Вот они и преуспевают.

С чего бы мне преуспеть, раз у меня даже нет желания попытаться?

Можно основать прославленные империи на преступлении и благородные религии на мошенничестве.

* * *

И все же у меня есть несколько убеждений – в более возвышенном смысле, который не может быть понят моими современниками.

12

Чувство одиночества с самого детства. Несмотря на семью и особенно товарищей – чувство обреченности на вечное одиночество.

Тем не менее очень сильная жажда жизни и удовольствий.

VIII

13

Почти вся наша жизнь уходит на глупое любопытство. Зато есть вещи, которые должны в высшей степени возбуждать человеческое любопытство; но, судя по ходу обычной жизни, оставляют людей равнодушными.

Где наши умершие друзья?
Зачем мы здесь?
Приходим ли мы откуда-нибудь?
Что такое свобода?
Может ли она согласовываться с законом провидения?
Конечно или бесконечно число душ?
А число обитаемых миров?
И т. д. и т. д.

14

Нации порождают великих людей лишь вопреки самим себе. Значит, великий человек – победитель всей своей нации.

Нелепые нынешние верования:
Мольер,
Беранже,
Гарибальди.

IX

15

Вера в прогресс – доктрина лентяев, доктрина *бельгийцев*. Это значит, что человек рассчитывает на своих соседей, чтобы сделать свое дело. Возможно достичь прогресса (настоящего, то есть духовного) лишь в самом человеке и через человека. Но мир состоит из людей, которые могут думать лишь сообща, ватагой. Таковы *бельгийские общества*.

Есть также люди, которые не могут веселиться иначе, кроме как сбившись в кучу. Настоящий герой наслаждается жизнью в одиночку.

16

Вечное превосходство денди. Что такое денди?

X

17

Мои взгляды на театр. В детстве я полагал да и сейчас еще полагаю, что самое прекрасное в театре – это *люстра:* дивный, сверкающий, хрустальный, замысловатый, округлый и симметричный предмет.

Все же я не совсем отрицаю ценность драматической литературы. Я хотел бы только, чтобы лицедеи ходили на очень высоких каблуках, надевали маски, более выразительные, нежели человеческие лица, говорили бы через рупор и, наконец, чтобы роли женщин играли мужчины.

В конце концов, *люстра* всегда мне казалась главным действующим лицом, через какой конец театрального бинокля на нее ни посмотри.

18

Надо работать если не из склонности, то по крайней мере от отчаяния, поскольку на поверку оказывается, что работать не так скучно, как развлекаться.

XI

19

В любом человеке в любой час есть две одновременные просьбы – одна к Богу, другая к Сатане. Мольба к Богу, или духовность, – это желание возвыситься; та, что к Сатане, или животное начало, – это радость от спуска. Именно к этой последней должны быть отнесены любовь к женщинам и задушевные разговоры с животными – собаками, кошками и т. д.

Радости, проистекающие из этих двух видов любви, приспособлены к их природе.

20

Упоение человечностью – дать развернутый образ
в смысле милосердия;
в смысле распутства;
в смысле литературном или актерском.

XII

21

Пытка – что-то вроде искусства обнаруживать истину, варварская глупость; это применение материального средства с духовной целью.

* * *

Смертная казнь – результат некоей мистической идеи, уже совершенно непонятной сегодня. Смертная казнь не имеет цели *спасти* общество, материально во всяком случае. Ее цель – *спасти* (духовно) общество и преступника. Чтобы жертвоприношение стало совершенным, надо, чтобы жертва была добровольной и радостной. Дать хлороформ приговоренному к смерти было бы кощунством, это значило бы отнять у него сознание своего величия как жертвы вместе с возможностью достичь рая.

Что касается пытки, то она родилась из низменной части человеческого сердца, падкого до сладострастия. Жестокость и сладострастие тождественны, как очень горячее и очень холодное.

XIII

22

Что я думаю о выборах и прямом избирательном праве. О правах человека.

Что есть гнусного в какой-либо должности. Денди не делает ничего. Представляете себе денди, который обращается к народу иначе, кроме как глумясь над ним?

* * *

Нет разумного и надежного правительства, кроме аристократии.

Монархия или республика, основанные на демократии, одинаково нелепы и слабы.

* * *

Меня тошнит от афиш.

* * *

Лишь три существа достойны уважения: жрец, воин, поэт.

Знать, убивать и творить. Остальные люди созданы для оброка и барщины, для конюшни, то есть для занятия тем, что именуют *ремеслами*.

XIV

23

Заметим, что ратующие за отмену смертной казни должны быть более-менее в этом *заинтересованы*. Часто это гильотинеры. Их доводы можно резюмировать так: «Я хочу иметь возможность отрубить тебе голову, но ты не смей прикасаться к моей».

Те, кто отменяет душу (*материалисты*), неизбежно отрицают *ад*; в этом они наверняка небескорыстны.

По меньшей мере, это люди, которые боятся воскреснуть, – ленивцы.

24

Г-жа фон Меттерних, хоть и княгиня, забыла мне ответить по поводу того, что я говорил о ней и о Вагнере.

Нравы XIX века.

XV

25

История моего перевода Эдгара По[5].

История «Цветов зла»[6]. Унижение по недоразумению и суд надо мной.

История моих отношений со всеми знаменитостями того времени.

Миленькие портреты нескольких идиотов:

Клеман де Рис[7].

Кастаньяри[8].

Портреты судейских, чиновников, директоров газет и т. д.

Портрет художника вообще.

О главном редакторе и дуболомстве. Огромное пристрастие французского народа к дуболомству и диктатуре. Это «Если бы я был королем!».

Портреты и анекдоты.

Франсуа[9], Бюло[10], Уссэ[11], пресловутый Руи[12], Калонн[13].

Шарпантье, правящий своих авторов в силу равенства, дарованного всем людям бессмертными принципами 1789 года[14].

Шевалье, истинный главный редактор в духе Империи[15].

XVI

26

О Жорж Санд [16]. Эта бабенка Санд – прюдом безнравственности. Она всегда была моралисткой, только поступала против морали. Она также никогда не была творческой натурой.

Пишет в пресловутом *текучем стиле*, столь любезном обывателям.

Она глупа, тяжеловесна, болтлива. О нравственных идеях судит с глубиной и деликатностью чувств привратницы или девицы на содержании.

Что она говорит о своей матери.

Что она говорит о поэзии.

Ее любовь к рабочим.

То, что несколько мужчин смогли влюбиться в это отхожее место, вполне доказывает падение мужчин нашего века. Посмотрите ее предисловие к «М-ль Ла Кентини», где она утверждает, что истинные христиане не верят в ад. *Санд за Бога простаков, Бога привратников и вороватых слуг*[17]. У нее есть веские причины желать упразднения ада.

XVII

27

ДЬЯВОЛ И ЖОРЖ САНД

Не надо полагать, будто дьявол искушает только гениальных людей. Дураков он, конечно, презирает, но не пренебрегает их помощью. Даже, наоборот, возлагает на них большие надежды.

Посмотрите на Жорж Санд. Прежде всего она *набитая дура* и больше ничего, но *дура одержимая*. Это дьявол убедил ее довериться своему *доброму сердцу* и *здравомыслию*, чтобы она убедила всех прочих дуралеев довериться своему доброму сердцу и здравомыслию.

Не могу подумать об этом тупоголовом создании без содрогания ужаса. Если бы я ее встретил, то не удержался бы и запустил кропилом ей в голову.

28

Жорж Санд – одна из тех старых инженю, что никак не хотят уйти со сцены. Прочитал недавно ее предисловие (к «М-ль Ла Кентини»), где она утверждает, что настоящий христианин не может верить в ад. У нее веские причины желать упразднения ада.

Религия бабенки Санд. Предисловие к «М-ль Ла Кентини». Бабенка Санд заинтересована верить в то, что ад не существует.

XVIII

29

Я скучаю во Франции, особенно потому, что тут все похожи на Вольтера.

Эмерсон забыл упомянуть Вольтера в своих «Представителях человечества»[18]. А мог бы сделать премилую главку, озаглавленную «*Вольтер,* или *Антипоэт*, король ротозеев, принц верхоглядов, антихудожник, проповедник для привратников, папаша Жигонь[19] редакторов “Века”[20]».

30

В «Ушах графа Честерфилда»[21] Вольтер насмехается над бессмертной душой, девять месяцев обретавшейся среди экскрементов и мочи. Он, как и все ленивцы, ненавидел тайну.

Не имея возможности уничтожить любовь, Церковь захотела по крайней мере ее обеззаразить и создала брак.

[*на полях*] По крайней мере, он мог бы угадать в этом местоположении хитрость или сатиру провидения на любовь и, по моде его поколения, знак первородного греха. Собственно, мы можем заниматься любовью только с помощью экскрементальных органов.

XIX

31

Портрет литературного подонка.
Доктор Кабакус Мерзавикус Педантиссимус.
Его портрет в манере Праксителя.
Его трубка,
его взгляды,
его гегельянство,
его грязь,
его представления об искусстве,
его желчь,
его зависть.
Прекрасный образ современной молодежи.

XX

32

ТЕОЛОГИЯ

Что такое падение?

Если это единство, ставшее двойственностью, значит, пал сам Бог.

Иными словами, не является ли Сотворение мира падением Бога?

* * *

Дендизм.

Что такое высший человек?

Это не знаток в какой-то узкой области.

Это широкообразованный и располагающий досугом человек.

Быть богатым и трудолюбивым.

33

Почему умный человек любит девок больше, чем светских дам, хотя глупы и те и другие? Найти.

XXI

34

Некоторые женщины похожи на ленту *ордена Почетного Легиона*. Их уже не хотят, потому что они замарали себя об некоторых мужчин.

По той же причине я не надел бы штаны часоточного.

Досаднее всего в любви то, что это преступление, в котором нельзя обойтись без сообщника.

35

Изучение тяжкого заболевания: отвращения к месту жительства. Его причины. Его усугубление.

* * *

Возмущение всеобщим самодовольством – всех классов, всех людей обоих полов и любого возраста.

Человек так любит человека, что, когда бежит из города, опять ищет толпу, то есть переделывает деревню под город.

XXII

36

Речь Дюрандо о японцах[22]. (Сам-то я прежде всего француз.) Японцы – обезьяны, так мне Даржу сказал[23].

* * *

Речи врача, друга Матье[24], об искусстве не делать детей, о Моисее и о бессмертии души.

* * *

Искусство – цивилизующий фактор (Кастаньяри).

37

Облик некоего благонамеренного и его семьи, пьющего кофе с молоком на шестом этаже.

* * *

Г-н Накар-отец[25] и г-н Накар-сын[26]. Как Накар-сын стал советником апелляционного суда.

XXIII

38

О любви и предрасположенности французов к военным метафорам. Здесь любая метафора с усами.

Воинствующая литература.

Остаться на боевом посту.

Высоко нести знамя.

Крепить высоко реющее знамя.

Броситься в гущу схватки.

Один из ветеранов.

Все эти блистательные выражения обычно прилагаются к хамам и лодырям из кабачков.

39

Французские метафоры.

Солдат судебной прессы (Бертен)[27].

Воинствующая пресса.

40

Добавить военные метафоры:

Боевые поэты.

Литераторы авангарда.

Эта привычка к военным метафорам изобличает отнюдь не воинственные умы, но созданные для дисциплины, то есть для соответствия тому, что делают все. Это умы, рожденные для услужения, *бельгийские умы*, которые могут думать только сообща[28].

XXIV

41

Жажда наслаждений приковывает нас к настоящему. Забота о спасении души подвешивает к будущему.

Тот, кто прикован к наслаждению, то есть к настоящему, производит на меня впечатление человека, который катится по склону и, желая уцепиться за кусты, вырывает их и увлекает в своем падении.

Прежде всего быть *великим человеком* и *святым* ради самого себя.

42

О ненависти народа к прекрасному. Примеры: Жанна[29] и г-жа Мюллер[30].

XXV

43

ПОЛИТИКА

Вообще-то главная заслуга Наполеона III перед историей и французским народом состоит в том, что он доказал: любой может править великой нацией, завладев телеграфом и национальной типографией.

Глупцы те, кто полагает, что подобное может произойти без соизволения народа, и те, кто верит, будто слава может опираться лишь на добродетель!

Диктаторы – слуги народа и ничего более, паскудная роль, впрочем; а слава – результат приспособления ума к национальной глупости.

44

Что такое любовь?

Потребность выйти за пределы самого себя.

Человек – обожающее, обожествляющее животное.

Обожать, обожествлять – значит приносить себя в жертву, проституировать себя.

Так что всякая любовь – проституция.

* * *

Самое проституированное существо – заодно и самое высшее – это Бог, поскольку он является наивысшим другом для каждого человека, всеобщим, неисчерпаемым вместилищем любви.

МОЛИТВА

Не карай меня в лице моей матери и не карай мою мать за меня. Препоручаю тебе души моего отца и Мариетты[31]. Дай мне силы незамедлительно исполнять свой каждодневный долг и так стать героем и святым.

XXVI

45

Глава о неистребимой, вечной, всеобщей и изобретательной жестокости людской.

О кровожадности,

об упоении кровью.

Об упоении толп.

Об упоении казнимого (Дамьен)[32].

46

Величайшие среди людей – поэт, жрец и воин. Тот, кто поет, тот, кто приносит жертвы, и тот, кто жертвует собой.

Остальное создано для бича.

* * *

Не будем доверять народу, здравому смыслу, сердцу, вдохновению и очевидности.

XXVII

47

Я всегда удивлялся, что женщин пускают в церковь. О чем они могут говорить с Богом?

* * *

Вечная Венера (каприз, истерия, фантазия) – одна из обольстительных личин дьявола.

* * *

В день, когда молодой писатель правит свою первую корректуру, он горд, как школяр, только что подхвативший свой первый сифилис.

Не забыть большую главу об искусстве гадания по воде, картам, руке и т. д.

48

Женщина не умеет разделять душу и тело. Она наивна, как животные. Сатирик сказал бы: это потому, что у нее есть только тело.

* * *

Глава о туалете.

Нравственность туалета.

Улады туалета.

XXVIII

49

О педантизме
профессоров,
судей,
священников
и министров.

* * *

«Великие» люди нашего времени.
Ренан[33].
Фейдо[34].
Октав Фёйе[35].
Шолль[36].

* * *

Редакторы-издатели газет: Франсуа Бюло, Уссэ, Руи, Жирарден, Тексье[37], де Калонн, Солар[38], Тюрган[39], Далло[40].

Список подонков с Соларом во главе.

50

Быть великим человеком и святым ради себя самого – вот единственно важная вещь.

XXIX

51

Надар[41] – самое удивительное проявление жизненной силы. Адриен говорил мне, что его брат Феликс двужильный. Я завидовал, видя, как ему удается все, что не является абстракцией.

* * *

Вейо так груб и враждебен искусствам[42], что можно подумать, будто вся демократия мира пригрелась на его груди.

Развитие портрета. Преобладание чистой идеи как у христианина, так и у коммуниста-бабувиста[43].

Фанатизм смирения. Не стоит даже надеяться понять религию.

52

Музыка.
О рабстве.
О светских женщинах.
О девках.
О должностных лицах.
О таинствах.
Литератор – враг мира.
О бюрократах.

XXX

53

В любви, как и почти во всех людских делах, взаимопонимание – результат недоразумения. Это недоразумение – наслаждение. Мужчина вскрикивает: «О, мой ангел!» Женщина лепечет: «Мамочка! Мамочка!» И оба эти идиота убеждены, что думают воедино. Непреодолимая бездна непонимания остается непреодоленной.

54

Почему вид моря всегда необычайно радует глаз? Потому что море одновременно порождает мысль о безмерности и движении. Шесть-семь лье для человека – отблеск бесконечности[44]. Эдакая уменьшенная бесконечность. Какая разница, если этого хватает, чтобы внушить идею абсолютной бесконечности? Двенадцати – четырнадцати лье зыбкой влаги довольно, чтобы дать человеку высочайшее представление о прекрасном, доступное ему в его земной юдоли.

XXXI

55

Нет на свете ничего интереснее религий.

Что такое универсальная религия? (Шатобриан[45], де Местр[46], александрийцы[47], Капе[48].)

Есть универсальная религия, созданная для алхимиков мысли, религия, исходящая от человека, который рассматривается как божественная пометка.

56

Сен-Марк Жирарден изрек слова, которым суждено остаться в памяти людской: «Будем посредственными!»[49]

Сопоставим их с изречением Робеспьера: «Те, кто не верит в бессмертие своего существа, воздают себе по заслугам».

Слова Сен-Марка Жирардена подразумевает огромную ненависть к возвышенному.

Того, кто видел, как Сен-Марк Жирарден идет по улице, это зрелище тотчас же наводит на мысль о большой, самодовольной, но напуганной гусыне, удирающей по большой дороге от дилижанса.

XXXII

57

Теория истинной цивилизации. Она не в газе, не в паре, не в столоверчении. Она в стирании следов первородного греха. Кочевые народы, пастухи, охотники, земледельцы и даже людоеды – все они могут превзойти своей энергией, своим личным достоинством наши западные расы.

Которые, возможно, будут уничтожены.

Теократия и коммунизм.

58

Я вырос отчасти благодаря досугу.

В ущерб себе, ибо досуг без богатства увеличивает долги, а от долгов происходит публичное унижение.

Но и к своей большой пользе в смысле чувствительности, размышления и способности к дендизму и дилетантизму.

Прочие литераторы в большинстве своем презренные и весьма невежественные канавокопатели.

XXXIII

59

Младая девица издателей.
Младая девица главных редакторов.
Младая девица – пугало, чудовище, убийца искусства.
Младая девица – какова она в действительности.

Дуреха и дрянь, величайший идиотизм в сочетании с величайшей испорченностью.

В младой девице заключена вся низость проходимца и школяра.

60

К сведению некоммунистов: все общее, даже Бог.

XXXIV

61

Француз – животное со скотного двора, столь хорошо одомашненное, что не осмеливается преодолеть никакую изгородь. Взгляните на его вкусы в искусстве и литературе.

Это животное латинской породы; помои его не отвращают, у себя в стойле и в литературе он настоящий скатофаг[50] – обожает экскременты. Кабацкие литераторы называют это *галльской солью.*

Прекрасный пример французской низости – и это нация, более других претендующая на независимость.

[В этом месте к рукописи приклеена вырезанная из газеты заметка]

Следующего отрывка из прекрасной книги г-на Волабеля[51] будет довольно, чтобы дать представление о впечатлении, произведенном побегом Лавалетта[52] на самую невежественную часть роялистской партии: «Роялистская запальчивость в этот момент второй Реставрации дошла, так сказать, до безумия. Юная Жозефина Лавалетт обучалась в одной из главных обителей Парижа (Абэй-о-Буа) и покинула ее лишь ради того, чтобы обнять своего отца. Когда она вернулась туда после побега и стало известно о скромном участии, которое она в нем приняла, против этого ребенка поднялся громогласный вопль; монахини и однокашницы стали ее избегать, а многие родители заявили, что заберут своих дочерей, если ее тут оставят. По их словам, они не хотят допустить общения своих чад с юной особой, допустившей подобное поведение и подавшей подобный пример. Когда шесть недель спустя г-жа де Лавалетт вновь обрела свободу, она была вынуждена забрать оттуда свою дочь».

XXXV

62

ГОСУДАРИ И ПОКОЛЕНИЯ

Есть равная несправедливость в том, чтобы приписывать царствующим государям достоинства и пороки народа, которым они ныне правят.

Эти достоинства и пороки почти всегда, как это могли бы доказать статистика и логика, можно приписать атмосфере предыдущего правительства.

Людовик XIV унаследовал людей Людовика XIII: слава. Наполеон I унаследовал людей Республики: слава. Луи-Филипп унаследовал людей Карла X: слава. Наполеон III унаследовал людей Луи-Филиппа: бесчестие.

Всегда предыдущее правительство ответственно за нравы последующего, в той мере, насколько правительство вообще ответственно за что бы то ни было.

Внезапные перерывы, которые из-за обстоятельств случаются в царствованиях, не позволяют этому закону быть совершенно точным по времени. Нельзя точно отметить, где кончается то или иное влияние, но оно будет сказываться на всем поколении, испытавшем его в своей юности.

XXXVI

63

О ненависти молодежи к цитатчикам. Цитатчик для них враг.

«Я даже орфографию отдал бы в руки палача».
Теофиль Готье [53]

* * *

Дать прекрасный образ: литературный подонок.

* * *

Не забыть портрет Форга, бороздящего литературу пирата[54].

* * *

Вечная склонность к проституции в сердце человека, отсюда и его страх перед одиночеством. Он хочет быть *вдвоем*. Гениальный же человек хочет быть *один*, то есть – одиночкой.

Заслуга в том, чтобы быть *одному* и проституировать себя особым образом.

Именно этот страх перед одиночеством, потребность забыть о своем «*я*» в чужой плоти человек благородно именует *потребностью любить*.

* * *

Две прекрасные религии, вечные навязчивые идеи народа, обретшие бессмертие на стенах: античный фаллос и «Да здравствует Барбес![55]», или «Долой Филиппа!», или «Да здравствует Республика!».

XXXVII

64

Изучить во всех формах, творениях природы и трудах человека всеобщий и вечный закон постепенности, это *мало-помалу, потихоньку-полегоньку* с последовательным нарастанием сил, подобно сложным процентам в финансовых делах.

То же самое с артистическим и литературным мастерством; то же самое с переменчивым сокровищем *воли*.

65

Толпа мелких литераторов, которые на похоронах пристают к хроникеру с рукопожатиями и представлениями, пытаясь задержаться в его памяти. О похоронах знаменитостей.

66

Мольер. Мое мнение о «Тартюфе» таково, что это не комедия, но памфлет. Атеист, если он попросту прилично воспитанный человек, подумает по поводу этой пьесы, что никогда нельзя доверять некоторые важные вопросы мерзавцу.

XXXVIII

67

Восславить культ образов (моя великая, единственная, изначальная страсть).

Восславить бродяжничество и то, что можно назвать богемностью. Культ умноженного ощущения, выражающего себя посредством музыки. Сослаться на Листа[56].

* * *

О необходимости бить женщин.

Можно наказывать тех, кого любишь. В том числе детей. Но это предполагает боль от презрения к тому, что любишь.

* * *

О рогатости и рогоносцах.

Муки рогоносца. Они рождаются из гордости, из неверного рассуждения о чести, о счастье и о любви, глупо отнятой у Бога и присвоенной людям.

Обожающее животное всегда ошибается идолом.

68

Анализ наглого идиотизма. Клеман де Рис и Поль Периньон[57].

XXXIX

69

Чем больше человек занимается искусствами, тем реже у него встает.

Происходит все более ощутимый разрыв между духом и живущим в нас скотом.

У одного только скота хорошо стоит, а совокупление – лирика простонародья.

* * *

Совокупляться – значит надеяться войти в другого, а человек творческий никогда из себя не выходит.

* * *

Запамятовал имя той потаскушки… А! Подумаешь! Вспомню на Страшном суде.

* * *

Музыка дает представление о пространстве.

Да и более или менее все искусства; поскольку они – ритм, а ритм – выражение пространства.

* * *

Каждодневно желать быть величайшим из людей!

70

Ребенком я хотел стать то Папой Римским (но Папой-военным), то актером.

Услада, которую мне доставляли обе эти галлюцинации.

XL

71

Совсем ребенком я почувствовал в своем сердце два противоречивых чувства: ужас перед жизнью и упоение жизнью. Что вполне свойственно нервному лентяю.

72

Нации порождают великих людей лишь вопреки самим себе.

* * *

По поводу актера и моих детских грез: глава о том, что именно в человеческой душе составляет призвание актера, славу актера, искусство актера и его положение в свете.

Теория Легуве[58]. Легуве – холодный насмешник, новоявленный Свифт, решивший проверить, сможет ли Франция проглотить очередной вздор?

Его выбор. В этом смысле хорошо, что Самсон не актер[59].

Настоящее величие париев.

* * *

Может быть даже, добродетель вредит талантам париев.

XLI

73

Коммерция по сути своей сатанинское занятие.

Коммерция – это одалживание и отдача, но одалживание с намеком: *верни мне больше, чем я тебе даю.*

Дух любой коммерции совершенно порочен.

Коммерция *естественна*, стало быть, *отвратительна*.

Из всех коммерсантов наименее гнусен тот, кто говорит: «Будем добродетельны, чтобы заработать побольше денег, чем порочные глупцы».

Для коммерсанта даже честность – расчет ради наживы.

Коммерция – сатанинское занятие, потому что это одна из форм эгоизма, причем наиболее отталкивающая.

74

Когда Иисус Христос говорит: «Блаженны алчущие, ибо они насытятся!» – он делает вероятностный подсчет.

XLII

75

Мир движется лишь по недоразумению.

Именно благодаря всеобщему недоразумению все как-то ладят друг с другом.

Ибо, если бы, к несчастью, люди поняли друг друга, они никогда не смогли бы поладить.

* * *

Умный человек, тот, кто никогда ни с кем не поладит, должен приспосабливаться, стараться полюбить разговоры со слабоумными и чтение дурных книг. Из этого он извлечет горькие услады, которые с лихвой восполнят его усталость.

76

Какой-нибудь чинуша, министр, директор театра или газеты вполне может быть достоин уважения, но в нем никогда не бывает божественной искры. Это существа, лишенные индивидуальности, оригинальности, рожденные для отправления должности, то есть для общественного услужения.

XLIII

77

Бог и его глубина. Можно быть не лишенным остроумия и искать в Боге сообщника и друга, которого всегда недостает. Бог – вечный наперсник в этой трагедии, герой которой – каждый. Быть может, ростовщики и душегубы взывают к Богу: «Господи, сделай так, чтобы мое ближайшее дело удалось!» Но мольба этих мерзких людишек не оскверняет ни чести моей молитвы, ни наслаждения ею.

78

Всякая идея сама по себе наделена бессмертной жизнью, как и человек.

Всякая сотворенная даже человеком форма бессмертна. Ибо форма независима от материи, и отнюдь не молекулы определяют ее.

* * *

Анекдоты об Эмиле Дуэ и Константене Ги, разрушающих или, скорее, полагающих, будто разрушают свои произведения[60].

XLIV

79

Невозможно пролистать какую-нибудь газету, неважно за какой день, месяц или год, не найдя там в каждой строчке знаков самой отвратительной человеческой извращенности и при этом самого поразительного хвастовства честностью, добротой, милосердием, самых бесстыдных утверждений о прогрессе и цивилизации.

Любая газета с первой и до последней строчки пронизана ужасами и омерзением. Войны, преступления, воровство, распутство, пытки, злодеяния монархов, наций, обывателей, упоение всеобщей жестокостью.

И вот с этим омерзительным аперитивом цивилизованный человек завтракает каждое утро. Все в этом мире воняет преступлением: газета, стена и лицо человека.

Не понимаю, как рука может касаться газеты, не содрогаясь от отвращения.

XLV

80

Сила амулета, доказанная философом. У каждого есть свои продырявленные монеты, талисманы, сувениры.

Трактат о духовной динамике.
О свойствах святых таинств.

Моя склонность с детских лет к мистицизму. Мои разговоры с Богом.

81

О Наваждении, Одержимости, Молитве и Вере.
Духовная динамика Иисуса. (Ренан находит смешным, что Иисус верит во всемогущество, даже материальное, Молитвы и Веры.)

Таинства – средства этой динамики.

* * *

О низости книгопечатания – великого препятствия развитию Прекрасного[61].

* * *

Хорошенькое дельце – устроить заговор для истребления еврейского народа!
Евреи – это *Библиотекари* и свидетели *Искупления*.

XLVI

82

Все буржуазные дураки, без конца твердящие: «безнравственный, безнравственность, нравственность в искусстве» и прочие глупости, – напоминают мне Луизу Вильдье, пятифранковую шлюху, которая, пойдя со мной однажды в Лувр, где никогда не была, вдруг принялась краснеть, прикрывать лицо, дергать меня поминутно за рукав и спрашивать перед бессмертными статуями и картинами, как можно было прилюдно выставить эдакое неприличие.

* * *

Виноградные листики г-на Нюверкерка[62].

XLVII

83

Чтобы закон прогресса существовал, надо, чтобы каждый захотел его сотворить; то есть, когда все люди постараются прогрессировать, тогда и человечество добьется прогресса.

Эта гипотеза может послужить объяснению тождества двух противоречивых идей: свободы и неизбежности. В случае прогресса не только установится тождество между ними, но это тождество всегда существовало. Это тождество и есть *история*, история наций и личностей.

XLVIII

84

Привести в «Моем обнаженном сердце» сонет. Привести отрывок о *Роланде* [63].

Прекраснее, чем день, я ночью видел сон:
Филлида ожила. О, призрачное тело!
Она хотела быть моей. Она хотела,
Чтоб тень ее ласкал я, словно Иксион.
Фантом ее в постель мою, разоблачен,
Скользнул. Я обнял то, что облаком белело…
И слышу: «Вот и я. Ведь я похорошела
За столько лет в юдоли тьмы, о мой Дамон…
Ты лучше всех. Тебя явилась целовать я.
И пусть я вновь умру, упав в твои объятья…»
И вот мой пыл угас – и призрак прошептал:
«Прощай! Я ухожу к подземной тьмы пределам.
Ты хвастался, что встарь с моим спознался телом.
Ну что ж, гордись: теперь и душу ты познал.

(Пер. Эллиса)

САТИРИЧЕСКИЙ ПАРНАС
Думаю, это Мейнар.
Маласси утверждает[64], что это Теофиль[65].

Письмо Рихарду Вагнеру

Пятница, 17 февраля 1860 года[1]

Сударь,

Я всегда полагал, что сколь бы ни был привычен к славе выдающийся артист, он не останется нечувствительным к искренней похвале, если эта похвала подобна благодарственному крику и, наконец, если этот крик может иметь весьма необычную ценность, исходя от француза, то есть человека, не слишком созданного для восторга и рожденного в стране, где в поэзии и живописи разбираются не больше, чем в музыке. Прежде всего, я хочу сказать, что обязан Вам *самым* большим когда-либо испытанным музыкальным наслаждением. В моем возрасте уже не тешат себя писанием писем знаменитым людям, и я бы еще долго колебался засвидетельствовать Вам в письме свое восхищение, если бы мне ежедневно не попадались на глаза недостойные, нелепые статьи, где делаются все возможные усилия, чтобы опорочить Ваш гений. Вы не первый человек, сударь, по поводу которого мне приходилось страдать и краснеть за свою страну. Наконец возмущение побудило меня засвидетельствовать Вам мою признательность; я сказал себе: не хочу быть похожим на этих глупцов.

В первый раз, когда я пошел в Итальянский театр, чтобы послушать Ваши произведения[2], я был довольно мрачно настроен и даже, признаюсь, полон дурных предубеждений; но извинением мне служит то, что меня слишком часто надували; слишком часто я слышал музыку всяких шарлатанов с большими претензиями. Вами я был покорен сразу же. То, что я испытал, – неописуемо, и, если Вы соблаговолите не засмеяться, я попытаюсь Вам это передать. Сначала мне показалось, что я знаю эту музыку, и позже, размышляя об этом, понял, откуда взялся этот мираж; мне чудилось, будто это *моя* музыка, и я узнаю ее, как всякий человек узнает то, что ему суждено любить. Всякому другому, кроме человека умного, эта фраза показалась бы необычайно смешной, особенно если она написана кем-то, кто, подобно мне, не знает музыки и у кого все образование по этой части ограничивается тем, что он слышал (правда, с большим удовольствием) несколько прекрасных произведений Вебера[3] и Бетховена.

Затем меня особенно поразило ее величие. Это олицетворяет собой великое и побуждает к великому. Повсюду я находил в Ваших произведениях торжественность величавых звуков, величественных картин природы и торжественность великих

страстей человека. Чувствуешь себя странно восхищенным и покоренным. Одно из самых необычных произведений, доставившее мне новые музыкальные ощущения, – то, что предназначено выразить религиозный экстаз. Впечатление от *прибытия гостей* и *свадебного празднества* огромно. Я почувствовал все величие жизни, более широкой, чем наша. И еще: я часто испытывал довольно странное ощущение – это гордость и наслаждение понимать, по-настоящему проникнуться и наполниться чувственной негой, которая сравнима с подъемом в воздух или качанием в морских волнах. И в то же время музыка порой дышала гордостью жить. В общем, эти глубокие созвучия казались мне похожими на возбуждающие средства, которые учащают пульс воображения. Наконец, я испытал также, и умоляю Вас не смеяться, ощущения, которые, возможно, являются следствием склада моего ума и моих частых забот. Во всем было разлито что-то возвышенное и возвышающее, что-то стремившееся подняться еще выше, что-то чрезмерное и непомерное. Например, пользуясь сравнениями, позаимствованными у живописи, я воображаю перед своими глазами некое протяженное пространство темно-красного цвета. Если это красное изображает собою страсть, то я вижу, как оно постепенно, проходя через все ступени красного и розового, достигает накала плавильной печи. Кажется, что трудно, даже невозможно достичь чего-то более раскаленного, и тем не менее последний выброс прочерчивает на раскаленном добела фоне еще более белый след. Это, если угодно, последний вскрик души, взмывшей к своему пароксизму.

Я начал писать несколько размышлений об отрывках из «Тангейзера» и «Лоэнгрина», которые мы слышали, но признаю, что все выразить невозможно.

Таким образом я мог бы продолжать свое письмо до бесконечности. Если Вы смогли прочесть его, я благодарю Вас за это. Мне остается добавить лишь несколько слов. С того дня, как я услышал Вашу музыку, я говорю себе беспрестанно, особенно в скверные минуты: *Если бы мне только удалось послушать сегодня вечером немного Вагнера!* Наверняка найдутся и другие люди, устроенные как я. В сущности, Вы должны быть довольны публикой, чей инстинкт оказался гораздо выше невежества газетчиков. Почему бы Вам не дать еще несколько концертов, добавив к ним новые произведения? Вы подарили нам предвкушение новых наслаждений, так вправе ли Вы лишать нас остального?[4] Еще раз благодарю Вас, сударь: в скверную минуту Вы в высшей степени напомнили мне обо мне самом.

Ш. Бодлер

Я не сообщаю своего адреса, потому что Вы можете подумать, будто я хочу что-нибудь попросить у Вас[5].

Рихард Вагнери «Тангейзер» в Париже

I

Вернемся, пожалуй, на тринадцать месяцев назад, ко времени возникновения вопроса, и да будет мне позволено при оценках подчас говорить от собственного имени. Это *Я*, во многих случаях справедливо обвиняемое в бесцеремонности, предполагает тем не менее изрядную скромность, поскольку заключает писателя в строжайшие рамки искренности. Ограничивая его задачу, оно облегчает ее. В конце концов, необязательно быть заядлым пробабилистом[1] ради уверенности, что эта искренность найдет друзей среди беспристрастных читателей. Очевидно, есть шансы, что простосердечный критик, сообщая лишь о собственных впечатлениях, расскажет и о впечатлениях нескольких безвестных сторонников.

Итак, тринадцать месяцев назад в Париже поднялся большой шум. Некий немецкий композитор, долго живший у нас, о чем мы не знали, – в бедности и безвестности, пробавляясь убогими заработками, – но которого вот уже пятнадцать лет немецкая публика чествует как гения, вернулся в город, когда-то бывший свидетелем его юной нищеты, чтобы представить на наш суд свои творения. Париж прежде мало слышал о Вагнере; смутно знали, что за Рейном поговаривают о реформе в лирической драме и что Лист с пылом воспринял взгляды реформатора. Г-н Фетис разразился против композитора своего рода обвинительной речью[2], и любопытствующие, полистав номера «Ревю э Газет мюзикаль де Пари», смогут еще раз убедиться, что писатели, которые хвастаются, будто исповедуют самые благоразумные, самые классические взгляды, отнюдь не проявляют ни благоразумия, ни меры, ни даже обыкновенной учтивости, критикуя мнения, расходящиеся с их собственными. Статьи г-на Фетиса не более чем жалкие диатрибы, и ожесточение старого дилетанта лишь доказывает значительность произведений, которые он обрекал анафеме или высмеивал. Впрочем, за тринадцать месяцев, в течение которых общественное любопытство ничуть не угасло, Рихард Вагнер удостоился и других оскорблений. Хотя несколько лет назад, вернувшись из путешествия по Германии, Теофиль Готье, необычайно взволнованный представлением «Тангейзера», высказал свои впечатления в «Монитере» с той выразительной убежденностью, которая придает неотразимое очарование всему, что он пишет. Но эти различные свидетельства, поступая с большими перерывами, лишь слегка задели ум толпы.

Едва афиши объявили, что Рихард Вагнер представит в зале

Итальянской оперы фрагменты своих сочинений, как произошел прелюбопытный факт – из тех, что мы уже видели, и доказывающий инстинктивную, торопливую потребность французов обзавестись предубеждением по поводу любого явления еще до того, как они поразмыслили над ним или изучили. Одни предвещали чудеса, а другие принялись нещадно поносить музыку, которой еще не слышали. Эта потешная ситуация длится по сей день, и можно сказать, что никогда еще так не спорили о незнакомом предмете. Короче говоря, концерты Вагнера обещали стать настоящей битвой теорий, подобной тем торжественным кризисам в искусстве, тем рукопашным схваткам, куда критики, творцы и публика имеют обычай беспорядочно бросать все свои страсти. Счастливые кризисы, поскольку они выявляют здоровье и богатство в интеллектуальной жизни нации, и которые мы, если можно так выразиться, разучились устраивать после великих дней Виктора Гюго. Я заимствую следующие строчки из статьи г-на Берлиоза[3] (от 9 февраля 1860 года): «Любопытно было наблюдать вечером, во время премьеры концерта, фойе Итальянского театра. Неистовства, крики, споры, которые, казалось, вот-вот перерастут в оскорбление действием». В отсутствие монарха тот же скандал мог бы произойти несколько дней назад в Опере, особенно с *более истинной* публикой. Помню, как видел в конце одной из генеральных репетиций некоего именитого парижского критика; делано встав перед стойкой контроля, обратившись лицом к толпе и чуть ли не мешая ее выходу, он хохотал, как безумный, как один из тех несчастных, которых в лечебнице зовут *буйными.* Этот бедняга, полагая, что его лицо всем известно, будто говорил: «Видите, как смеюсь я, знаменитый S…! Так что позаботьтесь согласовать свое мнение с моим». В статье, которую я только что упоминал, г-н Берлиоз, проявивший меж тем гораздо меньше теплоты, которой можно было от него ожидать, добавлял: «Сколько говорится бессмыслиц, вздора и даже лжи, в самом деле необычайно и с очевидностью доказывает, что у нас, по крайней мере, когда речь заходит о том, чтобы оценить иную музыку, нежели та, что звучит на улицах, людей словно захлестывают страсть и предубеждение, мешающие высказаться здравому смыслу и хорошему вкусу».

Вагнер проявил отвагу: в программе его концерта не было ни инструментальных соло, ни песен, ни одного из тех показательных выступлений, что так любезны публике, влюбленной в виртуозов и их фокусы. Только отрывки целого, хоровые или симфонические. Правда, борьба была яростная; но от некоторых из этих неотразимых отрывков, где мысль была четче выражена, предоставленная самой себе публика загорелась, и

музыка Вагнера одержала блестящую победу своей собственной силой. Увертюра к «Тангейзеру», торжественный марш из второго акта, особенно увертюра к «Лоэнгрину», *свадебная музыка* и *эпиталама* удостоились бурных оваций. Разумеется, многое осталось непонятным, но непредвзятые умы рассуждали так: «Поскольку эти сочинения написаны для сцены, то стоит подождать; недостаточно определенные вещи будут объяснены пластикой». А пока было несомненно, что как симфонист, как художник, выражающий тысячами комбинаций звука волнения человеческой души, Рихард Вагнер оказался на вершине всего самого возвышенного – столь же великий, конечно, как и самые великие.

Я часто слышал: дескать, музыка не может похвастаться, будто выражает что бы то ни было с такой же уверенностью, как слово или живопись. Это верно в некотором отношении, но не совсем.

Она выражает на свой лад и свойственными ей средствами. В музыке, как в живописи и даже в письменном слове, которое, однако, является самым позитивным из искусств, всегда есть пробел, восполняемый воображением слушателя.

Наверняка именно эти рассуждения и толкнули Вагнера рассматривать драматическое искусство, то есть союз, *совокупность* нескольких искусств, как искусство в высшей степени, самое синтетическое и наиболее совершенное. Однако, если мы отбросим на мгновение помощь пластики, декораций, воплощение живыми актерами воображаемых персонажей и даже пропетое слово, все еще остается неоспоримым, что чем красноречивее музыка, тем быстрее и вернее происходит внушение и тем больше шансов, что у людей чувствительных возникнут идеи, связанные с теми, которые внушает композитор. Я сейчас же беру в качестве примера пресловутую увертюру к «Лоэнгрину», о которой г-н Берлиоз написал великолепное похвальное слово в техническом стиле; но здесь я хочу ограничиться проверкой ее достоинств посредством внушенных ею образов.

Читаю в программке[4], выданной в то время в Итальянском театре: «С первых тактов – душа благочестивого отшельника, который ждет священную чашу, *погруженную в бесконечные пространства*. Он видит, как мало-помалу возникает странное видение, у которого появляется тело, лицо. Видение проясняется все больше, и перед ним проходит *чудесный сонм ангелов*, несущих священную чашу. Ангельский кортеж приближается; сердце избранника Божия постепенно приходит в восторг,

который ширится, наполняя всю душу; в нем пробуждается

невыразимое вдохновение, и *он уступает все возрастающему блаженству*, по-прежнему находясь вблизи *светозарного видения*, и, когда наконец среди священного кортежа появляется сам Святой Грааль, *повергается в экстатическое поклонение ему, словно весь мир внезапно исчез*.

Тем временем Святой Грааль изливает на молящегося святого благословения и посвящает его в свои рыцари. Затем *языки обжигающего пламени постепенно умеряют свой блеск;* в святом ликовании ангельское воинство, улыбаясь земле, которую покидает, возвращается в небесные высоты. Оно оставило Святой Грааль под защитой людей, *в чьих сердцах разлита божественная влага,* и величественное воинство исчезает *в глубинах пространства* так же, как и появилось».

Сейчас читатель поймет, почему я выделил эти пассажи. Беру теперь книгу Листа[5] и открываю ее на странице, где воображение прославленного пианиста (а также творца и философа) по-своему передает содержание того же отрывка: «Это вступление содержит в себе и выделяет *мистический элемент,* постоянно присутствующий и постоянно сокрытый в произведении… Чтобы передать невыразимую силу этой тайны, Вагнер показывает нам сначала *неизреченную красоту святая святых,* обиталища Бога, который мстит за угнетенных и требует от своих приверженцев лишь *любви и веры*. Он приобщает нас к Святому Граалю; заставляет блистать в наших глазах храм из нетленного дерева с благоуханными стенами, золотыми вратами, *асбестовыми* балками, *опаловыми* колоннами, перегородками из *цимофана* [6], великолепными порталами, которые открываются только тем, чьи сердца возвышенны, а руки чисты. Не давая увидеть этот храм во всем его величественном и реальном построении, композитор, словно щадя наши слабые чувства, показывает его нам сначала отраженным в *некоей лазурной волне* или воспроизводит *через некое радужное облако*.

Вначале – *широкая дремлющая пелена* мелодии, *распростертый туманный эфир,* чтобы перед нашим непосвященным взором нарисовалась священная картина; эффект доверен исключительно скрипкам, разделенным на восемь различных партий, которые после нескольких тактов гармоничных созвучий продолжают в высочайших нотах своих регистров. Затем мотив подхватывают наиболее тихие духовые инструменты; присоединяясь к ним, валторны и фаготы готовят вступление труб и тромбонов, которые повторяют мелодию в четвертый раз, *с ослепительным блеском колорита,* словно в этот единственный миг святое здание *засверкало* пред нашими *ослепленными взорами во всем своем лучистом и светозарном*

величии. Но *яркий блеск,* приведенный по ступеням к *этой силе солнечного сияния,* вскоре меркнет подобно *небесному свету*. Его заволакивает прозрачной дымкой облаков, и видение мало-помалу исчезает в том же *переливчатом* фимиаме, среди которого возникло, и отрывок завершается первыми шестью тактами, ставшими *еще более эфирными.* Его характер *идеальной мистичности* сделан особенно выразительным с помощью *пианиссимо,* которое постоянно поддерживается оркестром и едва прерывается на тот краткий миг, когда *медные* заставляют *блистать* дивные линии единственной мелодии вступления. Таков образ, который при слушании этого прекрасного *адажио* предстает в самом начале нашим взволнованным чувствам».

Позволено ли и мне передать словами образы, возникшие в моем собственном воображении, когда я впервые услышал этот отрывок – закрыв глаза и чувствуя себя, если можно так выразиться, похищенным с земли? Конечно, я бы не осмелился самодовольно говорить о своих *фантазиях*, если бы не было полезно добавить их здесь к предыдущим *фантазиям*. Читатель знает, какую цель мы преследуем: доказать, что настоящая музыка внушает сходные идеи разным умам. Впрочем, не будет нелепостью рассуждать здесь *априорно*, без анализа и сопоставлений, ведь и в самом деле было бы удивительно, если бы звук *не мог* внушить цвет, цвета *не могли* дать представление о мелодии, а звук и цвет были бы непригодны для передачи идеи; с того дня, как Бог изрек вселенную как сложную и неделимую совокупность, вещи всегда выражаются через взаимное подобие.

Природа – храм, где от колонн живых
Порой исходят смутные слова,
Где человек идет сквозь символов леса
Под дружески привычным взглядом их.

Как слившись, дальним эхом долетают голоса
В единстве сумрачном, глубоком,
Как темнота, как свет широком
Перекликаются и запахи, и звуки, и цвета.

Ш. Бодлер. «Соответствия» (Пер. В. Клочко)

Итак, я продолжаю. Помню, что с первых же тактов я испытал одно из тех ощущений счастья, которые благодаря снам знакомы почти всем людям с воображением. Я чувствовал себя избавленным *от пут тяготения* и через воспоминание вновь обрел то необычайное *блаженство,* которое витает на *холмах, где*

сооружались святилища (отметим мимоходом, что я тогда еще не ознакомился с цитированной недавно программкой). Затем я невольно нарисовал себе дивное состояние человека, грезящего в совершенном уединении, но в уединении с *бескрайним горизонтом* и *широко залитым рассеянным светом* — безмерность, не имеющая другого убранства, кроме нее самой. Вскоре я ощутил, что *свет* становится ярче; его *сила* нарастала с такой скоростью, что всех нюансов словаря не хватило бы, чтобы передать это *нескончаемое обновление накала и белизны.* И тогда, высоко паря вдали от привычного мира, я полностью постиг идею души, летящей в лучезарном кругу, идею экстаза, *сотворенного из блаженства и знания*.

В этих трех описаниях вы легко сможете отметить различия. Вагнер говорит о *сонме ангелов, несущих священный сосуд;* Лист видит *дивно прекрасный храм,* который отражается в туманном мираже. Мое видение гораздо меньше наполнено материальными объектами: оно более смутно и абстрактно. Но главное здесь – обратить внимание на сходства. Будь их немного, они стали бы еще одним удовлетворительным доказательством; но, по счастью, их хватает с избытком, и они поразительны. Во всех трех описаниях мы находим ощущение *духовного и физического блаженства; уединения;* созерцания *чего-то бесконечно великого и бесконечно прекрасного; яркого света,* радующего *взор и душу до обморока;* и наконец, ощущение *пространства, раскинувшегося до последних мыслимых пределов.*

Ни один музыкант не превосходит Вагнера *в живописании* пространства и его глубин, материальных и духовных. Многие умы, причем из лучших, неоднократно отмечали это. Он владеет искусством постепенно, с помощью неуловимых оттенков передавать все то чрезмерное, огромное, амбициозное, что содержится в духовном и естественном человеке. Слыша эту пламенную и властную музыку, кажется порой, будто на сумрачном фоне, разорванном фантазией, проступают головокружительные опиумные откровения.

Начиная с того момента, то есть с первого концерта, мной овладело желание глубже постичь эти необыкновенные произведения. Я подвергся (по крайней мере, мне так казалось) некоей духовной операции – раскрытию. Мое наслаждение было столь сильным и ужасным, что я неудержимо и беспрестанно к нему возвращался. В том, что я испытывал, было, разумеется, многое из уже открытого мне Вебером и Бетховеном, но также нечто новое, что я был бессилен определить, и это бессилие вызывало у меня раздражение и любопытство, смешанное со странной отрадой. В течение многих дней я довольно долго

ломал себе голову: «Где же мне удастся сегодня вечером послушать музыку Вагнера?» Те из моих друзей, у которых было фортепьяно, не раз становились моими мучениками. Вскоре, как это бывает со всякой новинкой, симфонические отрывки из Вагнера стали играть для охочей до заурядных удовольствий толпы, в ежевечерне открытых казино[7]. Сверкающая величественность этой музыки звучала там как гроза в злачном месте. Но слух разнесся быстро, и мы могли нередко наблюдать комические сцены: серьезных и утонченных людей, затесавшихся в самую разнузданную сутолоку, лишь бы насладиться, в ожидании лучшего, торжественным маршем, сопровождающим «Прибытие гостей в Вартбург», или величавым свадебным шествием из «Лоэнгрина».

Тем не менее частые повторения одних и тех же мелодических фраз в отрывках, извлеченных из одной и той же оперы, предполагали таинственный замысел и неизвестный мне метод. Я решил навести справки и претворить свое наслаждение в знание, прежде чем все полностью не прояснит сценическая постановка. Я стал спрашивать друзей и врагов. Я пережевывал неудобоваримый и омерзительный памфлет г-на Фетиса. Я прочитал книгу Листа и наконец раздобыл, за отсутствием непереведенных «Искусства и революции» и «Произведения искусства будущего», труд, озаглавленный «Опера и драма», в переводе на английский.

II

Французские шуточки продолжались, и вульгарная журналистика без передышки вытворяла свои профессиональные шалости. Поскольку Вагнер неустанно твердил, что музыка (драматическая) должна *говорить* о чувстве, приноравливаться к чувству с той же точностью, что и слово, хотя, разумеется, иначе, то есть выражать неопределенную часть чувства, которую слишком рассудочное слово не способно передать (тут он не высказывал ничего, с чем не согласились бы все здравомыслящие умы), куча народу вообразила, убежденная щелкоперами, будто маэстро приписывает музыке способность выражать рассудочное, то есть будто бы он меняет местами роли и задачи. Бесполезно и скучно перечислять все насмешки, основанные на этом недоразумении, которое случилось отчасти по злому умыслу, отчасти по невежеству, но в результате общественное мнение было заранее сбито с толку. Однако в Париже невозможнее, чем в любом другом месте, остановить перо, которое считает себя забавным. Всеобщее любопытство, привлеченное к Вагнеру, породило статьи и брошюры, приобщившие нас к его жизни, долгим усилиям и всем мучениям. Из этих свидетельств, весьма известных сегодня, я хочу извлечь лишь то, что кажется мне более способным прояснить и определить натуру и характер маэстро. Тот, кто написал, что, если *человека с колыбели некая фея не наделила духом недовольства всем сущим, он никогда не придет к открытию нового,* наверняка находил в конфликтах своей жизни больше страданий, чем любой другой. Именно в этой легкой подверженности страданию, общей всем творческим натурам и тем большей, чем сильнее выражен их инстинкт верного и прекрасного, я и нахожу объяснение революционных воззрений Вагнера. Ожесточившись из-за стольких обманутых надежд, он должен был в какой-то момент, вследствие ошибки, извинительной в чувствительном и до крайности возбудимом уме, установить идеальную связь между плохой музыкой и плохими правлением. Одержимый высшим желанием увидеть, как идеал в искусстве окончательно восторжествует над косностью, он мог надеяться (слишком человеческая иллюзия), что революции в политическом устройстве будут благоприятствовать революции в искусстве. Успех самого Вагнера опроверг его же собственные пророчества и чаяния; поскольку понадобился *деспотический* режим во Франции, чтобы исполнить произведение революционера. Таким же образом мы уже видели в Париже романтическую эволюцию, которой благоволила монархия, в то

время как либералы и республиканцы оставались упрямо привязаны к рутине так называемой классической литературы.

Я вижу из заметок, которые сам Вагнер оставил о своей юности, что он еще совсем ребенком жил в лоне театра, был завсегдатаем кулис и сочинял комедии. Музыка Вебера и позже Бетховена подействовала на его ум с необоримой силой, и вскоре, по прошествии лет и учебы, ему стало невозможно не мыслить двойственным образом: поэтично и музыкально, – не видеть идею одновременно в двух ее формах. Одно из двух искусств начинало свою работу там, где заканчивались границы другого. Драматическое наитие, занимавшее столь большое место в его способностях, должно было толкнуть его к бунту против пустоты, пошлости и нелепости пьес, написанных для музыки. Таким образом, само Провидение, которое руководит революциями в искусстве, способствовало созреванию в молодом немецком мозгу проблемы, так волновавшей девятнадцатый век. У того, кто внимательно прочел «Письмо о музыке», которое служит предисловием к «Четырем оперным поэмам во французском прозаическом переводе», не может быть на этот счет никаких сомнений. Имена Глюка и Меуля[8] там часто упоминаются со страстной симпатией. Нравится это или нет г-ну Фетису, который хочет совершенно и навечно установить господство музыки в лирической драме, мнением таких умов, как Глюк, Дидро, Вольтер и Гете, нельзя пренебрегать. Если двое последних и отвергли позже свои излюбленные теории, то лишь из-за уныния и отчаяния. Листая «Письмо о музыке», я чувствовал, как в моей памяти оживают, словно благодаря некоему мнемоническому эху, различные пассажи из Дидро, где тот утверждал, что подлинная драматическая музыка не может быть чем-либо иным, нежели записанным и ритмизованным криком или вздохом страсти. Одни и те же научные, поэтические, творческие проблемы беспрестанно встают на протяжении веков, и Вагнер не выдает себя за изобретателя, но просто пытается подтвердить давнюю идею, которая, без сомнения, еще не раз будет то побежденной, то победительницей. На самом деле все вопросы крайне просты, а потому удивительно видеть, как против теорий *музыки будущего* (воспользуемся здесь выражением столь же неточным, как и известным) восстают даже те, кто так часто жаловался на муки, которым подвергает всякий здравый ум тупость обычного оперного либретто.

В том же «Письме о музыке», где автор дает очень короткий и прозрачный анализ трех своих предыдущих произведений («Искусство и революция», «Произведение искусства будущего» и «Опера и драма»), обнаруживается, что он питал живейший

интерес к древнегреческому театру – совершенно естественный и даже неизбежный у музыкального драматурга, вынужденного искать в прошлом обоснование своего отвращения к настоящему; а также спасительные советы по созданию новых условий для лирической драмы. В своем письме Берлиозу он говорил уже больше года назад: «Я задумался, какими должны быть условия искусства, чтобы оно могло внушать публике непререкаемое уважение, и, чтобы не слишком углубляться в изучение этого вопроса, пришлось искать отправную точку в Древней Греции. Там я с самого начала нашел произведение в высшей степени художественное, *драму*, в которой идея, какой бы глубокой она ни была, может проявляться с наибольшей ясностью и наиболее общепонятным образом. Мы по праву удивляемся сегодня, что тридцать тысяч греков могли с пристальным интересом следить за представлениями трагедий Эсхила. Но если мы захотим выяснить, благодаря чему достигался подобный результат, то обнаружим, что это происходило благодаря единению всех искусств, вместе способствовавших достижению одной цели, то есть созданию наиболее совершенного и единственно верного художественного произведения. Это подвигло меня изучить отношения различных ветвей искусства между собой, и, уловив связь, которая существует между *пластикой* и *мимикой*, я изучил ту, что существует между музыкой и поэзией: из этого изучения внезапно проистекла ясность, полностью рассеявшая тьму, которая доселе меня смущала.

Я в самом деле признал, что там, где одно из этих искусств достигало неодолимых пределов, сразу же начиналась со строжайшей точностью сфера действия другого; и следовательно, через близкий союз этих двух искусств необычайно ясно выражалось то, что не могло выразить каждое из них по отдельности; и наоборот, любая попытка сделать средствами одного из двух то, что не могло быть сделано обоими вместе, неизбежно вело к невразумительности, сначала к путанице, а затем к упадку и порче каждого искусства в отдельности».

И в предисловии к своей последней книге он возвращается в тех же выражениях к тому же предмету: «Я обнаружил в некоторых редких художественных произведениях реальную основу, чтобы заложить свой собственный драматический и музыкальный идеал; теперь настал черед истории предложить мне образец и тип идеальных отношений театра и общественной жизни, какими я их себе представлял. Я нашел этот образец в театре древних Афин; там театр открывал свое лоно лишь некоторым торжествам, религиозным празднествам, которые сопровождались утехами искусства. В этих торжествах принимали

непосредственное участие, в качестве поэтов или распорядителей, самые видные государственные мужи. Они появлялись как жрецы пред взорами собравшегося населения города или страны, и это население столь напряженно ожидало возвышенности от произведений, которые ему собирались показать, что народу могли быть предложены глубочайшие стихи Эсхила и Софокла и обеспечено полное их понимание».

Это безусловное, деспотичное стремление к драматическому идеалу, когда все, начиная с отмеченной и подчеркнутой музыкой декламации, выверено с таким тщанием, что певцу невозможно сбиться ни на слог, – настоящая арабеска звуков, нарисованная страстью, вплоть до самого пристального внимания к декорациям и постановке, где, повторяю, даже малейшие детали должны беспрестанно способствовать целостности эффекта, и стало уделом Вагнера. Это жило в нем как вечное требование. С того дня, как он освободился от прежней косности либретто, мужественно отвергнув своего «Риенци»[9], юношескую оперу, которая сподобилась большого успеха, он пошел, не отклоняясь, прямо к этому властному идеалу. Так что я без удивления нашел в тех из его произведений, что были переведены, а именно в «Тангейзере», «Лоэнгрине» и «Корабле-призраке»[10], превосходный метод построения, дух порядка и деления, напоминающий архитектуру античных трагедий. Но феномены и идеи, периодически возникающие на протяжении веков, всегда, при всяком обновлении заимствуют дополняющие черты варианта и обстоятельства. Радостная античная Венера, Афродита, рожденная из белоснежной пены, отнюдь не безбедно прошла сквозь ужасный мрак Средневековья. Она обитает уже не на Олимпе, не на брегах благоуханных островов, а в глубине пещеры, великолепной, правда, но освещенной отнюдь не лучами благожелательного Феба. Спустившись под землю, Венера приблизилась к преисподней и наверняка, участвуя в некоторых гнусных торжествах, регулярно воздает почести Архидемону, владыке плоти и властелину греха. Таким образом, поэмы Вагнера, хоть и раскрывают искреннюю склонность к совершенному пониманию классической красоты, проникнуты также, и в немалой степени, духом романтизма. Напоминая своей величественностью Софокла и Эсхила, они в то же время принуждают ум вспомнить *мистерии* наиболее художественно выраженной эпохи католицизма. Они похожи на эти большие видения, которыми Средневековье украшало стены своих церквей или вышивало на своих восхитительных драпировках. Общий вид у них решительно легендарный: «Тангейзер» – легенда; «Лоэнгрин» – легенда; «Корабль-призрак» – легенда. И не одна

только естественная склонность, свойственная всякому поэтическому уму, вела Вагнера к этому явному предпочтению, а определенная убежденность, почерпнутая в изучении наиболее благоприятных условий для лирической драмы.

Он сам позаботился прояснить этот вопрос в своих книгах. Действительно, не все сюжеты одинаково пригодны для широкой драмы, наделенной всеобщим характером. Очевидно, существует огромная опасность запечатлеть во фреске прелестную и вполне совершенную, но жанровую сцену. В первую очередь во всеобъемлющем сердце человека и в истории этого сердца драматический поэт найдет повсеместно понятные картины. Чтобы совершенно свободно построить идеальную драму, осторожнее будет исключить все сложности, которые могли бы родиться из технических, политических или даже из слишком основанных на фактах исторических деталей. Предоставляю слово самому маэстро: «Единственной картиной человеческой жизни, которая может быть названа поэтической, является та, где причины, имеющие смысл только для умозрительного понимания, уступают место чисто человеческим мотивам, управляющим сердцем. Эта тенденция (относительно измышления поэтического сюжета) есть высший закон, определяющий форму и поэтическое отображение… Ритмическая аранжировка и обрамление (почти музыкальное) рифмой – для поэта средство утвердить в стихе, во фразе силу, которая словно с помощью чар завладевает чувством и направляет его по своей прихоти. Эта тенденция – главное в поэте, она руководит им вплоть до предела его искусства, предела, которого непосредственно касается музыка, и, следовательно, наиболее полное произведение поэта должно быть тем, чем оно станет по окончательном завершении, – совершенной музыкой.

Поэтому мне неизбежно приходится указывать на *миф* как на идеальную материю для поэта. Миф – примитивная и анонимная народная поэма, и мы находим ее во все обозримые эпохи, беспрестанно переделываемую заново выдающимися поэтами просвещенных времен. Действительно, в мифе человеческие взаимоотношения почти полностью раскрывают свою условную и понятную только абстрактному разуму форму. Они показывают то, что в жизни есть по-настоящему человеческого, всегда понятного, показывают в конкретной, исключающей всякое подражание форме, которая придает всем подлинным мифам их индивидуальный, узнаваемый с первого же взгляда характер».

И в другом месте, вновь подхватывая ту же тему, он пишет: «Я раз и навсегда покинул почву истории и обосновался на почве легенды… Всякую деталь, необходимую, чтобы описать и

представить исторический факт с его побочными обстоятельствами, всякую деталь, требующую для совершенного понимания особой и отдаленной исторической эпохи, которую современные авторы исторических драм и романов по этой причине выводят столь обстоятельно, я могу отбросить… У легенды, какой бы эпохе и нации она ни принадлежала, имеется преимущество – содержать в себе исключительно то, что в этой эпохе и в этой нации является чисто человеческим, и представлять в оригинальной, очень выпуклой и с первого взгляда понятной форме. Довольно баллады или простонародного припева, чтобы в одно мгновение представить вам этот характер в самых сложившихся и ярких чертах. Характер сцены и тон легенды вместе способствуют тому, чтобы повергнуть душу в состояние грезы, которое вскоре доводит ее до полного *ясновидения,* и та открывает новую взаимосвязь явлений мира, которые глаза в обычном состоянии не могли различить».

Как было Вагнеру восхитительно не понять священный, божественный характер мифа, если он одновременно не поэт и критик? Я слышал, как многие в самом размахе его способностей и высоком критическом разуме усмотрели причину недоверия к музыкальному гению маэстро, и думаю, что здесь мне предоставляется благоприятный случай исправить эту весьма распространенную ошибку, которая коренится, быть может, в самом отталкивающем из человеческих чувств – зависти. «Человек, который так рассуждает о своем искусстве, не может естественно творить прекрасные произведения», – говорят некоторые, отделяя, таким образом, гений от его рациональности и предписывая ему чисто инстинктивную и, если можно так выразиться, «растительную» функцию. Другие хотят видеть в Вагнере теоретика, который творил оперы только для подтверждения *a ¯° ± 23-ri°ri* ценности собственных теорий. Это не только совершеннейшая неправда, поскольку он, как известно, еще совсем молодым начал производить разнообразные поэтические и музыкальные опыты и лишь постепенно пришел к созданию идеала лирической драмы, но это даже совершенно невозможно. Было бы совершенно новым в истории искусств, ниспровержением всех физических законов, противоестественностью, если бы критик вдруг сделался поэтом; и наоборот, все выдающиеся поэты естественно, неизбежно становятся критиками. Мне жалко поэтов, которых ведет только наитие; я считаю их неполными. В духовной жизни первых неизбежно наступает перелом, когда им хочется поразмыслить о своем искусстве, обнаружить сокрытые законы, в силу которых они творили, и извлечь ряд заповедей, божественная цель

которых – непогрешимость в поэтическом творчестве. Было бы изумительно, если бы критик стал поэтом; невозможно, чтобы поэт не содержал в себе критика. Поэтому читатель не удивится, что я рассматриваю поэта как наилучшего из всех критиков. Людям, упрекающим музыканта Вагнера за то, что он написал книги по философии своего искусства, и которые извлекают отсюда подозрение, что музыка не является естественным, спонтанным произведением, пришлось бы равным образом отрицать, что да Винчи, Хогарт[11], Рейнольдс[12] создавали прекрасную живопись просто потому что проанализировали и вывели принципы своего искусства. Кто лучше говорит о живописи, чем наш великий Делакруа! Дидро, Гете, Шекспир настолько же творцы, настолько восхитительные критики. Поэзия уже существовала, сложилась первой и породила изучение правил. Такова неоспоримая история человеческих трудов. Однако поскольку каждый есть уменьшенное подобие всех, так и история индивидуального мозга представляет собой малую историю мозга вообще, то было бы справедливо и естественно предположить (за недостатком существующих доказательств), что выработка мыслей Вагнера была аналогична работе, проделанной человечеством.

III

«Тангейзер» представляет собой борьбу двух начал, то есть плоти с духом, ада с небом, Сатаны с Богом, избравших главным полем битвы человеческое сердце. И эта двойственность представлена сразу же, увертюрой, с несравненным мастерством. Чего уже не писали об этом отрывке? Тем не менее вполне допустимо, что он еще предоставит материал для многих исследований и красноречивых комментариев, поскольку свойство по-настоящему художественных произведений – быть неисчерпаемым источником внушаемых идей. Итак, как я сказал, увертюра резюмирует мысль драмы двумя песнями, религиозной и сладострастной, пользуясь выражением Листа, они «помещены здесь как два предела, которые в финале находят свое уравнение». «Песнь паломников» появляется первой, вместе с властью высшего закона, словно сразу же отмечая истинный смысл жизни, универсальную цель паломничества, то есть Бога. Но как интимный смысл Бога вскоре тонет вместе со всем сознанием в плотском вожделении, так и репрезентативная песня святости мало-помалу затопляется вздохами сладострастия. Подлинная, ужасная, всеобъемлющая Венера уже встает в каждом воображении. И пусть тот, кто еще не слышал великолепной увертюры к «Тангейзеру», не воображает себе здесь ни заурядную любовную песню, напевая которую пытаются скоротать время под увитыми зеленью сводами беседки, ни гвалт захмелевшей компании, бросающей вызов Богу на языке Горация. Речь идет о другом, одновременно более реальном и более зловещем. Томление, нега, смешанные с лихорадочным возбуждением и прерванные тревогой, беспрестанные возвраты к сладострастию, которое обещает утолить, но никогда не утоляет жажды; неистовый стук сердца, властные позывы плоти, весь словарь звукоподражательных слов любви слышится здесь. Наконец религиозная тема вновь пересиливает, исподволь, медленно, постепенно, и поглощает другую, одержав кроткую, безмятежную победу – победу необоримого существа над болезненным и разнузданным, святого Михаила над Люцифером.

В начале этого очерка я отметил мощь, с которой Вагнер в увертюре к «Лоэнгрину» выразил мистический пыл, страстное устремление духа к неисповедимому Богу. В увертюре к «Тангейзеру», в борьбе двух противоположных начал он проявил не меньше изощренности и мощи. Где только маэстро почерпнул эту неистовую песнь плоти, это совершенное знание дьявольской части человека? С первых же тактов нервы вибрируют в унисон

мелодии; всякая наделенная памятью плоть начинает трепетать. Каждый хорошо устроенный мозг несет в себе две бесконечности, небо и ад, и в каждом образе одной из этих бесконечностей он внезапно узнает половину самого себя. Легкая сатанинская ласка смутной любви вскоре сменяется увлечением, ослеплением, победными криками, стонами благодарности, а потом воплями ярости, жалобами жертв и кощунственными осаннами жертвователей, словно варварство неизбежно должно занимать свое место в драме любви, а плотские утехи вести, согласно неотвратимой сатанинской логике, к наслаждению преступлением. Когда религиозная тема, вторгаясь в это разбушевавшееся зло, мало-помалу восстанавливает порядок и вновь берет верх, когда снова вздымается во всей своей крепкой, надежной красоте над этим хаосом агонизирующего сладострастия, всякая душа испытывает ощущение свежести, блаженство искупления; неизбежное чувство придет в начале второй картины, когда Тангейзер, ускользнувший из грота Венеры, вновь окажется в настоящей жизни, меж благостным звоном родных колоколов, наивной песней пастуха, гимном паломников и крестом, установленном при дороге, – прообразом всех крестов, которые нужно влачить по всем дорогам. В этом последнем случае сила контраста неотразимо воздействует на душу, наводя на мысль о широкой и непринужденной манере Шекспира. Только что мы были в глубинах земли (Венера, как было сказано, обитает близ преисподней), дыша благоуханной, но удушливой атмосферой, пронизанной розовым светом, исходящим отнюдь не от солнца; мы были подобны самому рыцарю Тангейзеру, пресыщенному изнурительными наслаждениями и *жаждущему боли!* – прекрасный крик, которым все записные критики восхищались бы у Корнеля[13], но ни один не захочет, быть может, заметить его у Вагнера. Наконец мы вновь перенесены на землю; мы вдыхаем ее свежий воздух, мы принимаем радости с благодарностью, страдания со смирением. Бедное человечество вернулось на свою родину.

Совсем недавно, пытаясь описать сладострастную часть увертюры, я просил читателя отвратить свою мысль от вульгарных гимнов любви, какими их может представить себе волокита в хорошем расположении духа. В самом деле, тут нет ничего пошлого, это скорее перехлест через край энергичной натуры, растрачивающей во зле все силы, это необузданная любовь, огромная, хаотичная, поднятая на высоту контррелигии, сатанинской религии. Таким образом, в музыкальной передаче композитор избежал той вульгарности, слишком часто сопровождающей живописание самого *популярного* чувства – я бы

даже сказал, простонародного, – и для этого ему хватило гения нарисовать чрезмерность в желании и энергии, неукротимые и неумеренные притязания чувствительной души, которая ошиблась дорогой. Также в пластическом выражении идеи он удачно отделался от поднадоевших толпе жертв, от этих бесчисленных Эльвир. Чистая идея, воплощенная в единственной Венере, говорит гораздо громче и гораздо красноречивее. Мы видим здесь не заурядного распутника, *порхающего от красотки к красотке*, но человека вообще, универсального человека, морганатически живущего с абсолютным идеалом сладострастия, с Царицей всех дьяволиц, всех фавнесс и сатиресс, сосланных под землю по смерти великого Пана, то есть с неистребимой и неотразимой Венерой.

Рука, более моей поднаторевшая в разборе музыкальных произведений, прямо здесь представит читателю полный технический отчет об этом странном и непризнанном «Тангейзере»[14]; мне, таким образом, надлежит ограничиться лишь общими соображениями – при всей своей обрывистости они отнюдь не становятся менее пригодны. Впрочем, разве не удобнее для некоторых судить о красоте пейзажа, взобравшись на высокий обрыв, нежели последовательно проходя по всем тропинкам, которые его пересекают?

Я хочу всего лишь заметить, к вящей похвале г-ну Вагнеру, что, несмотря на оправданную важность, которую он придает самой драматической поэме, увертюра к «Тангейзеру», как и к «Лоэнгрину», совершенно понятна даже тому, кто не знаком с либретто; в этой увертюре содержится не только коренная мысль о психической двойственности, составляющей драму, но также ярко выраженные главные формулы, предназначенные живописать основные чувства в продолжении произведения, равно как и подчеркивать необходимые возвраты дьявольски сладострастной мелодии и религиозного мотива или «Песни паломников» всякий раз, когда этого требует действие. Что касается большого марша из второго акта, то он давно завоевал одобрение даже наиболее неподатливых умов, и можно приложить к нему ту же похвалу, что и к обеим увертюрам, о которых я говорил, поскольку здесь умело выражено наиболее зримым, наиболее красочным, наиболее показательным образом то, что он хочет выразить. Кто, слыша эти столь богатые и гордые звуки, этот торжественный, изящно размеренный ритм, эти царственные фанфары, мог бы представить себе что-либо иное, нежели феодальную пышность, шествие героев в ярких одеждах, высоких станом, наделенных большой волей и наивной верой, столь же великолепных в своих забавах, как и ужасных в битвах?

Каких слов можно удостоить рассказ Тангейзера о его путешествии в Рим, где литературная красота настолько восхитительно дополнена и поддержана речитативом, что оба элемента сливаются в одно нерасторжимое целое? Опасались излишней длительности этого отрывка, хотя в нем содержится, как увидели, необоримая драматическая мощь. Уныние, подавленность грешника во время тяжкого пути, его ликование при виде верховного понтифика, отпустившего ему грехи, и его же отчаяние, когда тот открывает ему неисправимость его преступления. Наконец, почти невыразимое в своем ужасе чувство – радости в проклятии; все высказано, выражено, передано словом и музыкой столь утвердительно, что почти невозможно представить, как это можно выразить иначе. Тогда становится понятно, что подобное несчастье может быть исправлено только чудом, и поэтому извиняешь несчастного рыцаря, который ищет тайную, ведущую к гроту тропинку, чтобы, по крайней мере, вновь обрести там услады преисподней подле своей дьявольской супруги.

Драма «Лоэнгрина», как и драма «Тангейзера», обладает необыкновенным, таинственным, хотя и универсально понятным характером легенды. У юной принцессы, обвиненной в гнусном преступлении, убийстве собственного брата, нет никаких средств доказать свою невиновность. Ее дело передано на Божий суд. Ни один из присутствующих рыцарей не выходит ради нее на бой; но она верит своему странному видению: какой-то неизвестный воин явился к ней во сне и встал на ее защиту. И действительно, в последний миг, поскольку все считают ее виновной, к берегу приближается челн, влекомый за золотую цепь лебедем. Лоэнгрин, сын Парсифаля, рыцарь Святого Грааля, защитник невинных и покровитель слабых, услышал мольбу из глубины своего чудесного пристанища, где благоговейно оберегается эта божественная чаша, освященная дважды – Тайной вечерей и кровью Спасителя, собранной Иосифом Аримафейским из его отверстой раны. Он выходит из челна, облаченный в серебряную броню, в шлеме, со щитом на плече и небольшим рогом у пояса, опираясь на свой меч. «Если я ради тебя одержу победу, – говорит Лоэнгрин Эльзе, – хочешь, чтобы я стал твоим супругом?.. Эльза, если хочешь, чтобы я назвался твоим супругом… ты должна дать мне обещание: никогда не спрашивать, никогда не пытаться узнать ни из каких краев я прибыл, ни каково мое имя и моя природа». И Эльза: «Никогда, мой господин, ты не услышишь от меня этот вопрос». А поскольку Лоэнгрин торжественно повторяет формулу клятвы, Эльза отвечает: «Мой щит, мой ангел, мой спаситель! Ты, твердо верящий в мою невиновность, может ли

быть более преступное сомнение, чем не верить в тебя? Поскольку ты защищаешь меня в беде, я тоже буду верна закону, который ты на меня налагаешь». И Лоэнгрин, сжав ее в объятиях, восклицает: «Эльза, я люблю тебя!» Красота диалога, как это часто бывает в драмах Вагнера, вся проникнута первобытной магией, вся вырастает из идеального чувства, ее торжественность ничуть не уменьшает ее естественной прелести.

Невиновность Эльзы доказана победой Лоэнгрина; но колдунье Ортруде и Фридриху, двоим злодеям, заинтересованным в осуждении Эльзы, удается возбудить в ней женское любопытство, омрачить ее радость сомнением; они неотступно преследуют ее, пока она не нарушает клятву, потребовав от супруга открыть, кто он такой. Сомнение убило веру, а вместе с ней и счастье. Лоэнгрин карает смертью Фридриха, угодившего в западню, которую сам же и расставил, и перед королем, воинами и народом объявляет наконец о своем истинном происхождении: «…Кто избран, чтоб служить Граалю, тотчас же наделяется сверхъестественной силой; даже тот, кто отправлен им в далекие края, чтобы защищать право добродетели, не лишается этой священной мощи. Но его причастность к рыцарям Грааля должна храниться в тайне, ибо стоит раскрыть ее, как он немедля бежит от непосвященных взглядов. Вот почему вы не должны питать никаких сомнений насчет рыцаря Грааля; если он узнан вами, ему надлежит немедля вас покинуть. Слушайте же теперь, как я отвечу на запретный вопрос! Я был послан к вам Граалем; отец мой, Парсифаль, носит его венец; а я его рыцарь по имени Лоэнгрин». На берегу вновь появляется лебедь, чтобы доставить рыцаря в его чудесную страну. Чародейка Ортруда в своей самонадеянной ненависти открывает, что лебедь – не кто иной, как брат Эльзы, Готфрид, заколдованный ее волшебством. Лоэнгрин возносит к Граалю пылкую молитву и входит в челн. Лебедь оборачивается Готфридом, герцогом Брабантским, а его место занимает голубь. Рыцарь возвращается на гору Монсальват. Усомнившаяся Эльза, Эльза, захотевшая знать, проверять, надзирать, потеряла свое счастье. Идеал улетучился.

Читатель наверняка заметил поразительное сходство этой легенды с античным мифом о Психее, которая тоже стала жертвой демонического любопытства и, не желая соблюсти инкогнито своего божественного супруга, проникла в его тайну и потеряла все свое счастье. Эльза прислушивается к Ортруде, как Ева к змию. Вечная Ева попадается в вечную ловушку. Неужели нации и расы передают друг другу сказки, как люди завещают наследства, родовые имения и научные секреты? Есть искушение

поверить в это, настолько поразительна духовная схожесть среди мифов и легенд различных областей. Но такое объяснение слишком просто, чтобы долго прельщать философский ум. Созданная народом аллегория не может быть сравнима с семенами, которые один земледелец по-братски передает другому, желающему приживить их на своей земле. Ничто из вечного и всеобщего не нуждается в том, чтобы его приживлять. Эта духовная схожесть, о которой я говорил, подобна божественной печати на всех народных сюжетах. Если угодно, она явный знак единого происхождения, доказательство неоспоримого родства, но при условии, что это происхождение ищут только в абсолютной первооснове и общем происхождении всех людей. Такой миф может рассматриваться как брат другого, таким же образом, как негр считается братом белого. Я не отрицаю в некоторых случаях ни братства, ни родства; я лишь полагаю, что во многих других случаях ум может ввести в заблуждение поверхностное сходство или даже духовное подобие. Вновь возвращаясь к нашей растительной метафоре, миф – это дерево, которое произрастает повсюду, в любом климате и под любым солнцем, самопроизвольно и без всяких черенков.

Религии и поэзии всех частей света предоставляют нам на этот счет множество доказательств. Как грех есть повсюду, так и искупление есть повсюду, мифы есть повсюду. Нет ничего более космополитичного, чем сам Всевышний. Да простят мне это отступление от темы, которое вдруг отверзлось передо мной с неодолимой притягательной силой. Я возвращаюсь к автору «Лоэнгрина».

Можно подумать, что Вагнер особенно любит феодальные торжества, гомерические сборища или скопления жизненной силы. Восторженные толпы – вместилище людского электричества, откуда героический стиль брызжет с естественной бурностью. Свадебная музыка и эпиталама из «Лоэнгрина» – достойная пара прибытию гостей в Вартбург из «Тангейзера», более величественная, быть может, и более пылкая. Тем не менее маэстро, по-прежнему полный вкуса и внимательный к нюансам, не представил здесь шумливость, которую в подобном случае проявила бы простонародная толпа. Даже в апогее своего сильнейшего возбуждения музыка выражает лишь восторг людей, привычных к правилам этикета; это веселится двор, даже в самом сильном своем опьянении еще сохраняющий ритм благопристойности. Плещущая радость толпы перемежается эпиталамой, кроткой, нежной и торжественной; вихрь людского ликования неоднократно контрастирует со скромным и трогательным гимном, отмечающим союз Эльзы и Лоэнгрина.

Я уже говорил о некоторых мелодических фразах, настойчивое возвращение которых в различных частях одного и того же произведения живо заинтриговало мой слух во время первого концерта, устроенного Вагнером в зале Итальянского театра. Мы наблюдали, что в «Тангейзере» повторение двух основных тем, религиозного мотива и песни сладострастия, служило тому, чтобы привлечь внимание публики и привести ее в соответствующее состояние. В «Лоэнгрине» тот же мнемонический прием применен с гораздо большим тщанием. Каждый персонаж здесь снабжен, словно гербом, мелодией, представляющей его нравственный облик и роль, которая отведена ему в сюжете. Здесь я смиренно предоставляю слово Листу, чью книгу («*Лоэнгрин* и *Тангейзер*») рекомендую по случаю всем любителям глубокого и изысканного искусства. Он умеет, несмотря на излюбленный им несколько странный язык (в некотором смысле говор, состоящий из выжимок нескольких языков), с бесконечным обаянием передать все выспренное красноречие маэстро.

«Зритель, подготовленный и смирившийся не искать *никаких отдельных отрывков, которые, будучи нанизаны один за другим на нить какой-либо интриги, составляют субстанцию наших* обычных опер, *сможет найти необычайный интерес в том, чтобы на протяжении трех актов следить за развитием глубоко продуманной, исполненной удивительного мастерства и поэтически искусной комбинации, с помощью которой Вагнер* всего в нескольких основных фразах *затягивает* мелодический узел, *составляющий всю его драму. Извивы, которые порождают эти фразы, связываясь и переплетаясь вокруг слов поэта, до самой последней точки производят волнующее впечатление. Но если, поразившись и впечатлившись представлением, захочешь еще лучше разобраться в том, что же произвело столь живое впечатление, и разобрать партитуру этого произведения столь нового жанра, поражаешься всем умыслам и нюансам, которые она в себе содержит и которые ты не сумел немедленно ухватить. Какие же драмы и эпопеи великих поэтов он еще не изучил, чтобы сделаться властелином всего их смысла?*

Вагнеру удается посредством приема, который он применяет совершенно непредвиденным образом, расширить владычество и притязания музыки. Неудовлетворенный ее властью над сердцами, в которых она пробуждает всю гамму человеческих чувств, он дает ей возможность зарождать в нас идеи, обращается к нашей мысли, взывает к нашим думам и наделяет музыку нравственным и интеллектуальным смыслом… Он мелодически рисует характер своих персонажей и их главных страстей, и эти

мелодии проясняются *в пении* или *аккомпанементе* всякий раз, как задействуются выражаемые ими страсти и чувства. К этому неуклонному упорству присоединяется искусство распределения, которое через явленную им тонкость психологических, поэтических и философских суждений вызывает необычайный интерес и крайнее любопытство также к тому, ради чего восьмые и двойные восьмые становятся мертвыми буквами и чистыми иероглифами. Вагнер, принуждая нашу мечтательность и нашу память к столь постоянному упражнению, одним этим вырывает действие музыки из области смутной растроганности и добавляет к ее чарам некоторые умственные удовольствия. Посредством такого метода, который усложняет наслаждения, доставленные *серией песен, редко родственных между собой,* он требует от публики необычайного внимания; но в то же время готовит более совершенные эмоции для тех, кто умеет ими наслаждаться. Мелодии в некотором смысле являются *олицетворением идей*; их возврат предуведомляет о возврате чувств, на которые произнесенные слова отчетливо не указывают; им-то Вагнер и доверяет открывать нам все тайны сердец. Есть фразы, как та, например, из первой сцены второго акта, что пронизывает оперу подобно ядовитой змее, обвиваясь вокруг жертв и убегая от их святых защитников; есть такие, как фраза из вступления, которая возвращается редко, лишь с высшими и божественными откровениями. Все мало-мальски важные ситуации или персонажи музыкально выражены некоей мелодией, которая становится их постоянным символом. Однако, поскольку это мелодии редчайшей красоты, мы скажем тем, кто в разборе партитуры ограничится взаимоотношением восьмых и двойных восьмых между собой, что, даже если музыку этой оперы лишить ее прекрасного текста, она все равно останется произведением первого порядка».

В самом деле, даже без поэзии музыка Вагнера все равно осталась бы поэтическим произведением, поскольку наделена всеми качествами, которые присущи хорошей поэзии. В ней все разъясняется посредством ее самой, настолько все там крепко соединено, тесно подогнано, сцеплено между собой и, если позволено употребить варваризм, чтобы объяснить наивысшую степень качества, осторожно *прилажено* друг к другу.

«Корабль-призрак», или «Летучий голландец», – это столь популярная история скитальца, Вечного жида океанов, все же достигшего искупления с помощью ангела-спасителя: *Если капитан, каждые семь лет сходя на землю, встретит верную женщину, он будет спасен.* Однажды несчастный, которого отбрасывало бурей всякий раз, когда он хотел обогнуть опасный

мыс, воскликнул: «Я пройду через эту непреодолимую преграду, даже если буду вынужден бороться целую вечность!» И вечность приняла вызов дерзкого морехода. С тех пор роковой корабль появлялся то тут, то там, в различных водах, гоняясь за бурей с отчаянием воина, ищущего смерти; но буря вечно его щадила, и даже пират бежал от него, осенив себя крестным знамением. Первые слова Голландца, после того как его корабль прибыл в гавань, зловещи и торжественны: «Рубеж перейден; минуло еще семь лет! Море с отвращением выбрасывает меня на сушу… О! Гордый Океан! Через несколько дней тебе придется вновь меня нести!.. Нигде нет могилы! Нигде нет смерти! Таков мой ужасный приговор к проклятию… Судный день, смертный день, когда же ты забрезжишь в моей ночи?» Рядом с ужасным кораблем бросило якорь норвежское судно; оба капитана завязывают знакомство, и Голландец просит норвежца «дать ему на несколько дней приют в своем доме… дать ему новую отчизну». Сулит ему огромные богатства, которыми тот ослеплен, и наконец вдруг говорит ему: «Есть у тебя дочь?.. Пусть станет моей женой!.. Никогда я не достигну своей родины. К чему копить богатства? Позволь убедить тебя, согласись с этим союзом и возьми все мои сокровища». – «У меня есть дочь, красивая, верная, нежная и преданная мне». – «Пусть навсегда сохранит эту дочернюю нежность, пусть будет верна своему отцу; она будет так же верна своему супругу». «Ты мне даешь драгоценности, бесценные жемчуга; но самое ценное сокровище – это преданная жена». – «Так ты мне ее отдашь?.. Увижу ли я сегодня твою дочь?»

В комнате норвежца несколько девушек говорят о «Летучем голландце», и Сента, одержимая навязчивой идеей, обратив глаза к таинственному портрету, поет балладу, повествующую о проклятии морехода: «Встречали вы в море корабль с кроваво-красными парусами и черной мачтой? На борту бледный человек, хозяин корабля, бдит, не смыкая глаз. Он летит, он бежит, не зная ни покоя, ни отдыха, ни срока. Но однажды он должен получить освобождение, если найдет на суше женщину, которая будет верна ему до гроба… Молите же небо, чтобы скорей отыскалась такая! В яростной буре с противным ветром он хотел когда-то обогнуть мыс и кощунствовал в своей безумной отваге: “Я не откажусь от этого вовек!” Сатана его услышал и поймал на слове. И теперь его приговор – блуждать по морям, не зная ни отдыха, ни срока!.. Но чтобы несчастный мог найти избавление на суше, ангел Господень ему объявил, в чем его спасение. Ах! Лишь бы найти его, бледного морехода! Молите же небо, чтобы скорей отыскалась женщина, что будет ему верна! Каждые семь лет бросает он якорь и, чтобы найти ее, сходит на сушу. Он сватался

каждые семь лет, но ни разу еще не встретил верной женщины… Паруса по ветру! Поднять якорь! Ложная любовь, ложные клятвы! Свистать всех наверх! В море! Без отдыха и срока!» И вдруг, очнувшись от грез, Сента вдохновенно восклицает: «Пусть я буду той, кто тебя освободит своей верностью! Лишь бы ангел Господень указал тебе на меня! Я – твое спасение!» Душа девушки магнетически тянется к несчастью; ее истинный суженый – это про́клятый капитан, которого может выкупить только любовь.

Наконец появляется Голландец; отец представляет его Сенте; он вылитый портрет легендарного морехода, висящий на стене. Когда Голландец, похожий на ужасного Мельмота, которого растрогала судьба Иммали[15], его жертвы, хочет отвратить ее от слишком опасной преданности, когда про́клятый из жалости отталкивает орудие своего спасения, когда, поспешно поднявшись на борт своего корабля, хочет оставить ее семейному счастью и обычной любви, та сопротивляется, упорно желая последовать за ним: «Я хорошо тебя знаю! Знаю твою судьбу! Я узнала тебя, увидев впервые». А он, надеясь ее запугать: «Спроси все моря, спроси моряков, бороздивших Океан, они знают этот корабль, ужас богобоязненных людей: меня зовут “Летучим голландцем”!» Она же, преследуя его своей преданностью, кричит вслед удаляющемуся кораблю: «Хвала твоему ангелу-освободителю! Хвала его слову! Смотри, буду ли я верна тебе до гроба!» И бросается в море. Корабль тонет. Два воздушных видения поднимаются над волнами – это преображенные Голландец и Сента.

Полюбить несчастного за его несчастье – слишком великая идея, чтобы запасть куда-либо еще кроме наивного сердца; а доверить искупление про́клятого страстному воображению молодой девушки – несомненно, прекрасная мысль. Вся драма изложена уверенной рукой, прямолинейно, к каждой ситуации откровенный подход, а образ Сенты наделен сверхъестественным романтическим величием, которое очаровывает и внушает страх. Крайняя простота поэмы увеличивает яркость впечатления. Все на своих местах, все в целом весьма упорядочено и верного размера. Увертюра, которую мы слышали на концерте в Итальянском театре, мрачна и глубока, как океан, ветер и мрак.

Я вынужден сжать рамки этого обзора, но полагаю, что уже достаточно сказал (на сегодня, по крайней мере), чтобы ознакомить непредубежденного читателя с тенденциями и драматическими формами Вагнера. Кроме «Риенци», «Летучего голландца», «Тангейзера» и «Лоэнгрина», он сочинил «Тристана и Изольду» и четыре другие оперы, составляющие тетралогию, сюжет которой извлечен из «Нибелунгов», не считая

многочисленных критических произведений. Таковы труды этого человека, чья личность и идеальное честолюбие долго были предметом парижского ротозейства, больше года предоставляя легкую добычу для насмешек.

IV

Всегда можно на короткое время отвлечься от догматической части, которую любой крупный, наделенный волей художник неизбежно вводит во все свои произведения; в этом случае приходится искать и удостоверять, каким же присущим лично ему качеством он отличается от прочих. Художник, в самом деле достойный этого громкого названия, должен обладать чем-то существенно своеобразным, благодаря чему он – это именно он, а не кто-то другой. С этой точки зрения художники могут быть сравнимы с различными вкусами, и разве запас человеческих метафор не достаточно широк, чтобы предоставить приблизительное определение всех известных художников и всех художников *возможных*? Мы уже отмечали, кажется, наличие двух человек в Рихарде Вагнере: человека порядка и человека сильных страстей. Именно об этом страстном человеке, о человеке чувства идет здесь речь. В малейшее из своих произведений он столь пламенно вписывает свою личность, что поиск его главного качества, возможно, будет не так уж труден. Сначала меня живо поразило одно замечание: в сладострастно-оргиастическую часть увертюры к «Тангейзеру» композитор вложил столько же силы, развил столько же энергии, что и в изображении мистицизма, который характеризует увертюру к «Лоэнгрину». Тот же порыв в той и другой опере, тот же титанический подъем, та же утонченность и изощренность. Что, как мне кажется, прежде всего незабываемо отмечает музыку этого мастера, – это нервная напряженность, неистовая сила в страсти и в проявлении воли. Музыка Вагнера выражает наиболее пленительным или пронзительным голосом все самое сокрытое в сердце человека. Во всех его сочинениях главенствует идеальное устремление, это правда; но если по выбору своих сюжетов и драматического метода Вагнер приближается к Античности, то по страстной энергии выражения он сейчас наиболее истинный представитель современности. И все знания, все усилия, весь состав этой богатой души, по правде сказать, лишь очень смиренные и усердные служители его необоримой страсти. Отсюда следует, что, к какому бы сюжету он ни обращался, им достигается в высшей степени торжественное звучание. Посредством своей страсти он добавляет ко всему что-то сверхчеловеческое; посредством страсти он все объемлет и все дает понять. В его произведениях чувствуется все, что предполагают слова *воля, желание, сосредоточение, нервная напряженность, взрыв*. Не думаю, будто строю себе иллюзию или

обманываю кого-либо, утверждая, что вижу тут главные характеристики явления, которое мы называем *гений*; или, по крайней мере, в анализе всего, что прежде с полным правом называлось *гением*, мы вновь находим те же характеристики. Признаюсь, что в искусстве чрезмерность мне отнюдь не претит; зато умеренность я никогда не считал признаком артистически могучей натуры. Мне нравится избыток здоровья, эти перехлесты желания через край, которые вплавляются в произведения, как пылающая смола в почву вулкана, а в обычной жизни часто отмечают фазу, полную наслаждений, следующую за большим духовным или физическим кризисом.

Что же случится с реформой, которую маэстро хочет ввести применительно музыки к драме? Тут невозможно предугадать ничего определенного.

В смутной и общей манере можно сказать вместе с Давидом-псалмопевцем, что рано или поздно униженные возвысятся, а вознесшиеся будут унижены, но ничего более того, что равным образом приложимо к известному ходу человеческих дел. Мы видели немало вещей, некогда объявленных несуразными, которые позже стали образцами, принятыми толпой. Вся современная публика помнит энергичное сопротивление, с которым столкнулись поначалу драмы Виктора Гюго и живопись Эжена Делакруа. Впрочем, мы уже заметили, что распря, которая нынче разделяет публику, была забыта и внезапно вновь оживлена и что сам Вагнер первые элементы *основы для утверждения своего идеала* нашел в прошлом. Наверняка его теория создана, чтобы сплотить всех умных людей, давно уставших от ошибок Оперы, и неудивительно, что особенно литераторы проявили симпатию к музыканту, завоевавшему себе репутацию поэта и драматурга. Так, писатели восемнадцатого века бурно приветствовали произведения Глюка, поэтому я не могу не заметить, что те же люди, что проявляют более всего отвращения к творениям Вагнера, проявляют и решительную антипатию по отношению к его предтече.

Наконец, успех или неуспех «Тангейзера» не может совершенно ничего доказать, ни даже определить какое-либо количество благоприятных или неблагоприятных шансов в будущем. В сущности, вопрос реформирования оперы не исчерпан, и битва продолжится; утихнув, она возобновится вновь. Я слышал недавно, что, даже если бы Вагнер достиг своей драмой оглушительного успеха,

это было бы лишь частной неприятностью и его метод не окажет никакого последующего влияния на судьбу и преобразование лирической драмы. Я считаю, что мне, благодаря

изучению прошлого, то есть вечного, позволено предугадать совершенно противоположное. Я знаю, что полный провал никоим образом не уничтожит возможность новых попыток в том же направлении, и в очень скором будущем мы увидим, что не только новые авторы, но даже издавна известные люди воспользуются в какой-то мере идеями Вагнера и счастливо пройдут сквозь пробитую им брешь. В какой это истории видано, чтобы большие дела проигрывались за одну-единственную партию?

18 марта 1861 года

Еще несколько слов

«Вот вам и испытание! *Музыка будущего* окончательно похоронена!» – с радостью восклицают все свистуны и интриганы. «Вот вам и испытание!» – повторяют все глупцы, пишущие статейки. И все зеваки вторят им простодушным хором: «Вот вам и испытание!»

В самом деле, испытание было сделано, и оно повторится еще тысячи раз до конца света; потому что, во-первых, большое и серьезное произведение не может сразу ни внедриться в человеческую память, ни занять свое место в истории без горячих споров; а во-вторых, десяток упрямцев вполне способен с помощью пронзительного свиста привести в замешательство актеров, пересилить благожелательность публики и даже поколебать своими нестройными протестами огромный голос оркестра, будь он по своей мощи равен хоть голосу океана. Наконец, выяснилась и одна из самых занимательных помех: система предварительной продажи билетов, позволяющая взять абонемент на целый год, создает своего рода аристократию, которая может, в любой удобный момент, по какой-либо прихоти или корысти исключить широкую публику из всякого участия в оценке произведения. Пусть и в других театрах, в «Комеди Франсез» например, введут ту же систему абонирования, и мы вскоре увидим, как там тоже случатся те же опасности и те же скандалы. Узкое общество сможет отнять у огромной парижской публики принадлежащее всем право оценивать произведение, вынесенное на суд.

Мы можем утверждать, что люди, возомнившие, будто избавились от Вагнера, возрадовались слишком рано. И я горячо побуждаю их потише праздновать свою победу, впрочем отнюдь не самую достойную, и даже обзавестись смирением на будущее. На самом деле они совершенно не понимают качельное движение человеческих дел, приливы и отливы страстей. Им неведомо также, каким терпением и упорством провидение всегда наделяло тех, кого облекло какой-либо задачей. Уже сегодня началось обратное действие, оно родилось в тот самый день, когда злой умысел, глупость, косность и зависть, объединившись, попытались похоронить произведение. Огромная несправедливость породила тысячу симпатий, которые сейчас проявляются со всех сторон.

* * *

Людям, далеким от Парижа, завороженным и напуганным этим чудовищным скоплением людей и камней, неожиданное злоключение драмы «Тангейзер» наверняка показалось загадкой. Было бы легко объяснить несчастным совпадением многие причины, из коих некоторые чужды искусству. Признаем же сразу главную, господствующую из них: опера Вагнера – *серьезное произведение,* требующее неослабного внимания; а потому понятно, сколько неблагоприятных шансов это условие предполагает в стране, где былая трагедия имела успех именно благодаря удобствам, которые она предлагала в качестве отвлечения. В Италии в промежутках драмы, если мода не требует аплодисментов, угощаются фруктовым мороженым и сплетничают; во Франции играют в карты. «Вы дерзкий наглец, хотите, чтобы я следил за вашим произведением с неослабным вниманием! – восклицает строптивый абонент. – Я же хочу, чтобы мне предоставили скорее пищеварительное удовольствие, нежели повод упражнять сообразительность». К этой главной причине надо добавить и другие, известные сегодня всем, по крайней мере в Париже. Имперский режим, оказывающий столько почестей принцу и который, думаю, можно искренне поблагодарить, не будучи обвиненным в низкопоклонстве, возбудил против композитора многих завистников и тех зевак, которым вечно кажется, будто они проявляют независимость, лая в унисон. Декрет, вернувший некоторые свободы газете и слову, открыл поприще долго подавляемой природной задиристости, и та набросилась, как обезумевший зверь, на первого встречного. Этим первым встречным и оказался «Тангейзер», разрешенный главой государства и открыто пользующийся покровительством супруги одного иностранного посланника[16]. Какой восхитительный случай! Набитый французами зал несколько часов забавлялся болью этой женщины, и, что менее известно, сама г-жа Вагнер была оскорблена во время спектакля. Колоссальная победа!

Постановка более чем несостоятельная, осуществленная бывшим водевилистом (представляете себе «Бургграфов»[17], поставленных г-ном Клервилем?[18]); со стороны оркестра исполнение вялое и неточное[19]; немецкий тенор, на котором основывались главные надежды, вдруг принялся фальшивить с прискорбным усердием; облаченная в ворох белых тряпок спящая Венера[20] казалась не более сошедшей с Олимпа, нежели порожденной красочным воображением средневекового художника. Все места на обоих представлениях были отданы толпе людей враждебных или, по крайней мере, безразличных к

любым идеальным устремлениям – все это также должно быть принято в расчет. Одни только м-ль Сакс[21] и Морелли[22] устояли в буре (и здесь предоставляется естественный случай поблагодарить их). Надо похвалить не только их талант; но также и мужество. Они стойко сопротивлялись разгрому и, не дрогнув ни на миг, остались верны композитору. Морелли с великолепной итальянской гибкостью смиренно приноровился к стилю и вкусу автора, и люди, часто имевшие досуг его наблюдать, говорят, что эта податливость пошла ему на пользу и что он никогда так не блистал, как в роли Вольфрама. Но что нам сказать о г-не Нимане[23], о его слабостях и обмороках, о его капризах избалованного ребенка, нам, свидетелям театральных бурь, где такие люди, как Фредерик[24], Рувьер[25] и сам Биньон[26], хоть и менее осененные славой, открыто пренебрегали ошибками публики и, будучи постоянно заодно с автором, играли с тем бóльшим рвением, чем более несправедливости та проявляла? Наконец, вопрос балета, ставший жизненно важным и обсуждавшийся на протяжении нескольких месяцев, немало способствовал бунту. «Опера без балета! Что это такое?» – возмущалась рутина. «Да, что это такое?» – вторили ей антрепренеры девиц. «Остерегитесь!» – предупреждал автора сам встревоженный министр. В утешение заставили маневрировать по сцене прусские полки в коротких юбках с механическими движениями военной школы; и часть публики говорила, видя все эти ноги и введенная в заблуждение дурной постановкой: «Вот дурной балет и музыка, не созданная для танца». Здравый смысл отвечал: «Это не балет; но это должно быть вакханалией, оргией, как указывает музыка и как умели порой это представлять в Порт-Сен-Мартене, Амбигю, Одеоне и даже меньших театрах, но чего не смогли вообразить себе в Опере, где вообще ничего не умеют». Так что не литературная причина, а просто неуклюжесть рабочих сцены потребовала упразднения целой картины (новое появление Венеры).

Сколько людей, которые могут позволить себе роскошь иметь любовницу среди танцовщиц Оперы, пожелали, чтобы как можно чаще выставлялись на свет таланты и прелести их приобретений – тут, конечно, почти отеческое чувство, которое все понимают и легко извиняют, – но чтобы те же люди, не заботясь о любопытстве прочей публики и ее удовольствиях, сделали невозможным исполнение произведения, которое им не нравится, потому что оно не удовлетворяет, видите ли, требованиям их покровительства, вот что нестерпимо. Оберегайте ваш гарем и благоговейно храните его традиции; но дайте нам театр, где думающие иначе смогут найти другие удовольствия, лучше

приспособленные к их вкусам. Так мы будем избавлены от вас, а вы от нас, и каждый останется доволен.

* * *

Понадеявшись вырвать у этих бесноватых их жертву, дали представление для публики в воскресенье, как раз в тот день, когда абоненты и члены Жокей-клуба охотно оставляют зал толпе, и она пользуется свободными местами и своим досугом. Но те рассудили весьма справедливо: «Если мы сегодня допустим успех, у администрации будет веский повод навязать нам это произведение еще на две недели». И они вернулись к атаке, вооруженные до зубов, то есть убийственными орудиями, изготовленными заранее. Публика, вся публика боролась на протяжении двух актов и в своей благожелательности, удвоенной возмущением, рукоплескала не только неотразимым красотам, но даже пассажам, которые ее удивляли и смущали, либо же были затемнены неясным исполнением, либо же нуждались, чтобы быть оцененными, в невозможной сосредоточенности. Но эти бури гнева и восторга вели непосредственно к столь же яростному противодействию, гораздо менее утомительному для противников. Тогда эта самая публика, надеясь, что бунтовщики будут ей признательны за снисходительность, умолкла, желая прежде всего узнать и вынести суждение. Но некоторые из свистунов *храбро, беспричинно* и *беспрерывно* упорствовали; и восхитительный рассказ о паломничестве в Рим так и не был услышан (да и спет ли? – не знаю), и весь третий акт утонул в гвалте.

В прессе – никакого сопротивления, никакого протеста, за исключением возмущения г-на Франка Мари в «Ла Патри»[27]. Г-н Берлиоз избежал высказывать свое мнение[28]; негативное мужество. Поблагодарим его хотя бы за то, что он не присоединился к всеобщему поношению. А потом огромный вихрь подражания, похожий на тот странный дух, что творит в толпах попеременно чудеса отваги и малодушия, коллективное мужество и коллективную трусость, французское воодушевление и галльскую панику, увлек за собой все перья, заставил молоть вздор все языки.

«Тангейзер» даже не был услышан.

* * *

Итак, теперь со всех сторон изобилуют жалобы; каждый хотел бы увидеть произведение Вагнера, и каждый кричит о тирании. Но администрация поникла головой перед несколькими заговорщиками и возвращает деньги, уже заплаченные за следующие представления. Таким образом, мы видим сегодня побежденную дирекцию, которая, несмотря на поощрение публики, отказывается продолжать столь прибыльные представления этого небывалого (если все-таки могут случиться более скандальные, чем тот, на котором мы присутствовали) спектакля.

Впрочем, похоже, что несчастные случаи множатся, и публика уже не считается высшим судией в деле сценических представлений. В то самое время, когда я пишу эти строки, мне стало известно, что одна прекрасная, восхитительно построенная и написанная в превосходном стиле драма исчезнет через несколько дней с других подмостков[29], где с блеском шла вопреки стараниям некоей ни на что не годной касты, которая некогда называлась просвещенным классом, а сегодня уступает по уму и разборчивости публике из морского порта. В сущности, глуп тот автор, который мог поверить, что эти люди загорятся ради столь неощутимой, столь газообразной вещи, как *честь*. В лучшем случае они годятся для *похорон*.

Каковы же таинственные причины этого изгнания? Неужели будущие действия директора смутил успех? Неужели вразумительные, официально объявленные соображения стеснили бы его добрую волю, ущемили его выгоду? Или же надо предположить нечто уродливое, то есть директора, который может притворяться, набивая себе цену, будто он жаждет хороших драм, а достигнув наконец своей цели, быстренько сворачивает к своему истинному вкусу, дурацкому, но, очевидно, более доходному. Что еще необъяснимее, так это слабость критиков, ласкающих своего главного врага, которые так часто в приступе преходящей отваги хулят его меркантилизм, продолжая при этом во множестве случаев со всей любезностью ободрять его коммерцию.

* * *

Пока длилась эта шумиха, а статьи прискорбно полнились грубоватыми шуточками, от которых я краснел, как человек деликатный от гадости, совершенной на его глазах, меня неотступно преследовала одна жестокая мысль. Я помню, что, хотя всегда тщательно душил в своем сердце тот преувеличенный

патриотизм, дымом которого может омрачиться мозг, мне случалось в далеких краях за общим столом среди самых разных представителей человеческой породы ужасно страдать, когда я слышал голоса (беспристрастные или несправедливые – какая разница?), высмеивающие Францию. И тогда во мне взрывалось все философски подавляемое сыновнее чувство. Когда некий достойный сожалений академик вознамерился несколько лет назад дать в своей вступительной речи оценку гения Шекспира, он фамильярно назвал его то ли стариной *Вильямсом*[30], то ли добряком *Вильямсом,* – на самом деле оценка, достойная привратника «Комеди Франсез», – я, вздрогнув, почувствовал досаду из-за вреда, который этот безграмотный педант нанес моей стране. И в самом деле, на протяжении многих дней все английские газеты потешались над нами, причем самым удручающим образом. Послушать их, так французские литераторы даже не умеют написать имя Шекспира; они ничего не смыслят в его гении, а поглупевшая Франция знает только двоих авторов, Понсара[31] и Александра Дюма-сына[32], *любимых поэтов новой Империи.* Отметьте, что политическая ненависть тут сочеталась с оскорбленным литературным патриотизмом.

Однако во время скандалов, поднятых произведением Вагнера, я говорил себе: «Что подумает о нас Европа и что в Германии скажут о Париже? Эта кучка буянов всех нас позорит!» Но нет, этого не будет. Я полагаю, знаю, клянусь, что среди литераторов, артистов, художников и даже завсегдатаев светских салонов найдется еще немалое количество хорошо воспитанных, справедливых людей, чей ум широко открыт новшествам, представленным на их суд. Германия ошибется, посчитав, что Париж населен одними только шалопаями, которые сморкаются пальцами, чтобы вытереть их о спину великого человека. Такое предположение не будет совершенно беспристрастным. Со всех сторон, как я уже сказал, пробуждается обратное движение; самые неожиданные свидетельства доброжелательности побуждают автора упорствовать в своем предназначении. Если так продолжится, то вполне возможно, что в ближайшее время многие сожаления могут быть рассеяны и «Тангейзер» вновь появится, но уже там, где абонентам Оперы не будет корысти его преследовать.

* * *

Наконец идея выдвинута, брешь пробита, и это важно. Далеко не один французский композитор захочет воспользоваться

спасительными идеями Вагнера. Едва успело произведение появиться перед публикой, как распоряжение императора, которому мы обязаны тем, что услышали его, уже оказало большую помощь французскому уму – уму логическому, влюбленному в порядок, который с легкостью вновь продолжит свое развитие. При Республике и первой Империи музыка вознеслась на высоту и стала, в отсутствие павшей духом литературы, одной из заслуг того времени. Было ли главе второй Империи всего лишь любопытно услышать произведение человека, о котором говорили у наших соседей, или им двигала более патриотичная и более содержательная мысль? В любом случае, даже простое любопытство оказалось всем нам выгодно.

8 апреля 1861 года

Советы молодым литераторам

Заповеди, которые вам предстоит прочесть, – плоды опыта, а опыт содержит в себе некоторое бремя ошибок – их совершали все или почти все; надеюсь, что каждый проверит мой опыт собственными ошибками.

Таким образом, у этих заповедей нет иных притязаний, кроме как служить карманным справочником, и иного предназначения, кроме как стать чем-то вроде «Порядочной детской учтивости»[1]. Предположите, что свод приличий напишет г-жа де Варан[2], обладающая понятливым и добрым сердцем, а искусство правильно одеваться вам преподаст какая-нибудь мать! Так что я привнесу в эти предназначенные молодым литераторам заповеди совершенно братскую нежность.

I. Об удачном и неудачном дебюте

Когда молодые писатели с завистью говорят о своем молодом собрате: «Прекрасный дебют, ему чертовски повезло!» – им невдомек, что любому дебюту всегда что-то предшествует и что этот – следствие двадцати других никому не известных дебютов.

Мне неведомо, поражала ли кого-нибудь слава как гром среди ясного неба; я полагаю скорее, что успех (в зависящей от силы писателя арифметической или геометрической пропорции) – итог предшествующих успехов, подчас невидимых невооруженным глазом. Происходит медленное накопление мелких, молекулярных успехов; но чтобы успех возник чудесным, самопроизвольным образом – такого не бывает никогда.

У тех, кто говорит: «Мне не повезло», – просто еще не было достаточного количества успехов, и они не знают об этом.

Я принимаю во внимание множество обстоятельств, окружающих человеческую волю и наделенных своими обоснованными причинами; они – круг, в который заключена воля; но круг подвижный, живой, вращающийся, и он каждый день, каждую минуту, каждую секунду меняет размеры своей окружности и свой центр. Таким образом, все заключенные в нем человеческие воли каждый миг меняют свои взаимоотношения; в том и состоит свобода.

Свобода и неизбежность – две противоположности; это одна-единственная воля, увиденная вблизи и издали.

Вот почему нет невезения. Если вам не везет, значит, вам чего-то не хватает: познайте это что-то, изучите взаимодействие соседних воль, чтобы с большей легкостью перемещать круг.

Один пример из тысячи. Многие из тех, кого я люблю и ценю, выходят из себя, заслышав имена нынешних знаменитостей, поскольку их успех для них сущая головоломка; но талант этих людей, каким бы легкомысленным он ни был, все-таки существует, а гнев моих друзей не существует или, скорее, *как бы не существует,* поскольку он – потерянное время, наименее ценная вещь в этом мире. Вопрос не в том, превышает ли литература сердца или формы модную литературу. Ответ слишком очевиден, для меня по крайней мере. Но это будет верно

лишь наполовину, пока вы не вложите в избранный вами жанр столько же таланта, сколько Эжен Сю[3] в свой. Вызовите такой же интерес новыми средствами; овладейте равной или превосходящей силой, хоть и направленной в противоположную сторону, удвойте, утройте, учетверите дозу до той же концентрации, и у вас уже не будет права злословить о *буржуа*, потому что *буржуа* будет на вашей стороне. А до этого *va³ vic²i ± !4* Ибо нет ничего вернее силы, которая является высшей справедливостью.

II. О гонорарах

Каким бы прекрасным ни был дом, он – прежде чем будет доказана его красота – имеет столько-то метров высоты на столько-то метров ширины. Так и литература, материя гораздо менее поддающаяся оценке; в первую очередь это заполнение столбцов, и зодчий от литературы, чье имя само по себе не является залогом барыша, вынужден продавать их за любую цену.

Некоторые молодые люди говорят: «Раз это стоит так дешево, зачем стараться!» Они могли бы написать *наилучшее произведение* и в таком случае были бы обкрадены лишь насущной необходимостью, законом природы; но они обкрадывают сами себя – за малую плату могли бы приобрести великую честь; а так за малую плату обесчестили себя.

Подведу краткий итог всего, что мог бы написать по этому поводу, в последней максиме, которую предлагаю осмыслить всем философам, всем историкам и всем деловым людям: «Состояния делаются лишь на добрых чувствах!»

Говорящие: «К чему *надрываться* ради такой малости!» – это как раз те, кто позже, желая продать свою книгу по 200 франков за главу и получив отказ, приходят на следующий день, предлагая ее на 100 франков дешевле.

Человек же рассудительный говорит: «Я полагаю, что это стоит столько-то, потому что у меня талант, но если надо сделать несколько уступок, я их сделаю ради чести быть одним из ваших авторов».

III. О симпатии и антипатии

В любви, как и в литературе, симпатии непроизвольны; тем не менее они требуют проверки, и разум впоследствии в этом участвует.

Настоящие симпатии превосходны, поскольку заключают в себе как бы два в одном; ложные же омерзительны, поскольку являются лишь единицей, то есть лишены элементарного безразличия, которое лучше ненависти – неизбежного следствия самообмана и потери иллюзий.

Вот почему меня так трогает и восхищает товарищество, когда оно основано на необходимом сродстве умов и темпераментов. Оно – одно из священных проявлений природы, одно из многочисленных значений этой необыкновенной пословицы: «В единстве – сила».

Тот же закон откровенности и чистосердечия должен управлять и антипатиями. Однако есть люди, которые безрассудно измышляют себе предмет ненависти или восхищения. Что весьма неосторожно: это значит наживать себе врага без всякой выгоды и пользы. Не попавший в цель выпад все равно задевает сердце противника, которому был предназначен, не считая того, что он может ранить стоящих справа или слева свидетелей поединка.

Однажды во время урока фехтования явился кредитор и стал допекать меня; пришлось спустить его с лестницы ударами рапиры. Когда я вернулся, учитель фехтования, мирный гигант, который мог опрокинуть меня на землю, лишь подув на меня, сказал: «Как вы растрачиваете вашу антипатию! И это поэт! Философ! Фу!» Я потерял время на пару натисков, запыхался, был пристыжен, и вдобавок меня теперь презирал еще один человек – кредитор, которому я не причинил большого вреда.

В самом деле, ненависть – драгоценный напиток, яд дороже яда Борджиа[5] – ибо он сварен из нашей крови, здоровья, сна и двух третей нашей любви! Надо скупиться на него!

IV. О Хуле

Хулить надо лишь приспешника заблуждения. Если вы сильны, вы проиграете, напав на сильного противника; но будь вы даже отщепенцем, в некоторых случаях он всегда встанет на вашу сторону.

Есть два метода хулы: по кривой и по прямой, которая является наикратчайшим путем.

Достаточно примеров хулы по кривой найдется в статьях Ж. Жанена[6]. Кривая забавляет галерку, но не просвещает ее.

Прямая теперь с успехом используется некоторыми английскими журналистами; в Париже она вышла из употребления; сам г-н Гранье де Кассаньяк, кажется, забыл про нее[7]. Она состоит в том, чтобы сказать: «Г-н Х. бесчестный человек и к тому же дурак, что я вам и докажу» – и доказать это! – во-первых, во-вторых и в-третьих – и т. д. Рекомендую этот метод всем, кто прав и обладает крепким кулаком.

Неудавшаяся хула – прискорбный случай; это стрела, повернувшая вспять, по крайней мере ободравшая вам руку, это пуля, которая может вас убить рикошетом.

V. Методы сочинительства

Сегодня надо много писать – значит, надо поторапливаться; значит, надо поторапливаться медленно; значит, все удары должны попадать в цель и ни одно касание не должно оказаться напрасным.

Чтобы быстро писать, надо много думать – вынашивать сюжеты на прогулке, в ванной, в ресторане, чуть не у любовницы. Э. Делакруа сказал мне однажды: «Искусство – дело столь идеальное и быстротечное, что орудия никогда не бывают достаточно пригодны для него, а средства достаточно действенны»[8]. То же самое с литературой – так что я не сторонник помарок и подчисток; они замутняют зеркало мысли.

Некоторые, причем наиболее видные и добросовестные – Эдуар Урлиак, например[9], – начиная, марают много бумаги; у них это называется «заполнить полотно». Цель этой хаотичной операции – ничего не потерять. Потом при каждом переписывании они выбрасывают лишнее, «выжимают воду». Даже если результат превосходен, ради него не пощадили ни времени, ни таланта. Заполнить полотно не значит перегружать его красками, это значит сделать набросок лессировкой, наметить массы легкими, прозрачными тонами. Полотно должно быть заполнено – в уме – в тот момент, когда писатель берет перо и пишет название.

Говорят, Бальзак правит свои рукописи и гранки самым невероятным и беспорядочным образом. Роман проходит через целый ряд воссозданий, где распыляется не только единство фразы, но также единство произведения. Наверняка именно этот дурной метод часто придает его стилю нечто размытое, скомканное и неряшливое, словно черновик – единственный недостаток этого великого сочинителя историй.

VI. О каждодневном труде и вдохновении

Оргия отнюдь не сестра вдохновения: мы разрушили это прелюбодейское родство. Стремительный упадок сил и изможденье некоторых прекрасных натур достаточно свидетельствуют против этого гнусного предрассудка.

Существенное, но регулярное питание – это единственное, что необходимо плодовитым писателям. Вдохновение решительно сестра каждодневного труда. Эти противоположности отнюдь не исключают друг друга, во всяком случае не больше, чем все прочие противоположности природы. Вдохновение можно подчинить себе как голод, пищеварение, сон. Наверняка в душе имеется своего рода небесная механика, которой не нужно стыдиться, но извлекать из нее пользу, как врачи из механики тела. Если вам угодно жить в упорном созерцании завтрашнего произведения, каждодневный труд послужит вдохновению[10] – как четкий творческий почерк служит прояснению мысли, как спокойная, мощная мысль служит тому, чтобы ясно писать; ибо время дурных почерков миновало.

VII. О поэзии

Что касается тех, кто с успехом отдается или отдался поэзии, я советую им никогда ее не оставлять. Поэзия – одно из искусств, которые приносят больше всего плодов; но это такой род помещения капитала, в котором проценты набегают лишь много позже – зато немалые.

Я бросаю вызов завистникам: пусть приведут в пример хорошие стихи, которые разорили бы издателя.

С точки зрения духовной поэзия устанавливает такое разграничение между умами первого порядка и умами второго, что даже самая буржуазная публика не избегает ее деспотического влияния. Я знаю людей, которые читают статьи Теофиля Готье лишь потому, что он написал «Комедию смерти»; разумеется, они не чувствуют всей прелести этого произведения, но знают, что он поэт.

Впрочем, чему удивляться, раз любой здравый человек может два дня обходиться без еды, а без поэзии – никогда.

Искусство, удовлетворяющее самую настоятельную потребность, всегда будет самым почитаемым.

VIII. О кредиторах

Вам наверняка помнится комедия «Беспутство и гений»[11]. Что беспутство порой сопровождается гением доказывает всего лишь, что гений необычайно силен; к несчастью, это название для многих молодых людей выражает отнюдь не случайность, а некую необходимость.

Я весьма сомневаюсь, чтобы у Гете были кредиторы; даже Гофман, беспорядочный Гофман, чуть не постоянно донимаемый нуждой, постоянно надеялся вырваться из нее, а впрочем, он умер в тот самый миг, когда открывшаяся перед ним более широкая жизнь позволила его гению лучезарный взлет.

Никогда не заводите кредиторов; если угодно, притворяйтесь, будто они у вас есть, это все, что я могу вам посоветовать.

IX. О любовницах

Если я хочу соблюсти закон контрастов, который управляет духовным и физическим порядком, я обязан отнести к разряду опасных для литераторов женщин *порядочную женщину,* синий чулок и актрису. *Порядочную женщину* – потому что она неизбежно принадлежит двум мужчинам и предоставляет скудную пищу деспотичной душе поэта; синий чулок – потому что она – неудавшийся мужчина; актрису – потому что она отирается в литературных кругах и говорит на жаргоне, короче, не является женщиной в полном смысле слова – публика для нее ценнее любви.

Представляете себе поэта, влюбленного в свою жену и вынужденного смотреть, как она играет роль травести? Мне кажется, ему впору поджечь театр.

Представляете его вынужденным писать роль для своей бесталанной жены?

А представляете другого, потеющего над эпиграммами для публики из литерных лож, и муки, которые эта публика причиняет ему через дражайшее существо – то самое существо, которое восточные люди посадили бы под замок, пока не приехали изучать право в Париже? Это потому, что все настоящие литераторы порой терпеть не могут литературу, и я приемлю для них – свободных и гордых душ, усталых умов, которые всегда нуждаются в отдыхе на седьмой день творения, – лишь две возможные разновидности: либо девки, либо дуры – либо любовь, либо обывательский уют. Братья, надо ли объяснять причины?

15 апреля 1846 года

Размышления о некоторых моих современниках

I. Виктор Гюго

Уже много лет, как Виктора Гюго нет среди нас[1]. Я помню время, когда его лицо было одним из самых узнаваемых среди толпы, и, видя писателя столь часто либо в вихре празднеств, либо в тиши безлюдья, не раз задавался вопросом: как ему удается совмещать требования своей усердной работы с этой возвышенной, но опасной склонностью к мечтательным прогулкам? Очевидно, это кажущееся противоречие было результатом весьма упорядоченной жизни и сильной духовной организации, позволявшей ему работать на ходу, или, точнее, он мог ходить, только работая. Беспрестанно и где угодно – на солнечном свету, в потоках толпы, в храмах искусства, среди продуваемых сквозняками пыльных книжных полок – задумчивый и спокойный Виктор Гюго будто говорил: «Запечатлейся в моих глазах, чтобы я тебя запомнил».

В то время, о котором я говорю, когда он осуществлял настоящую диктатуру в литературных делах, я порой встречал его в обществе Эдуара Урлиака, который познакомил меня также с Петрюсом Борелем[2] и Жераром де Нервалем[3]. Гюго мне показался человеком очень мягким и очень могучим, который всегда владеет собой и руководствуется сжатой мудростью, основанной на нескольких неопровержимых аксиомах. Он уже давно проявлял не только в своих книгах, но также в обрамлении своей частной жизни большую склонность к предметам старины, к необычной мебели, фарфору, гравюрам, ко всему таинственному и блестящему убранству былой жизни. Критик, чей взгляд пренебрег бы такой деталью, не был бы настоящим критиком; ибо эта тяга к пластическому выражению прекрасного и даже странного не только подтверждает литературную особенность Виктора Гюго; не только подтверждает его революционную или, скорее, новаторскую литературную доктрину, но и является необходимым дополнением универсального поэтического свойства. Что Паскаль, воодушевившийся аскетизмом[4], упрямо жил в четырех голых стенах с соломенными стульями; что кюре церкви Сен-Рок (уже не упомню, какой именно) выставил, к немалому возмущению влюбленных в *комфорт* прелатов, всю свою обстановку на торги – это хорошо, это прекрасно, в этом есть величие. Но если я вижу, как отнюдь не задавленный нищетой писатель пренебрегает тем, что составляет усладу глаз и забаву воображения, я склонен полагать, что он весьма неполон, чтобы не сказать хуже.

Бегло просматривая сегодня недавние стихи Виктора Гюго,

мы видим, что каким он был, таким и остался – задумчивый фланер, одинокий, но испытывающий восторг перед жизнью человек, мечтательный и вопрошающий ум. Однако не только в лесистых и цветущих окрестностях большого города, на неровных набережных Сены, в изобилующих детьми прогулках блуждают его ноги и глаза. Подобно Демосфену, он говорит с волнами и ветром; когда-то он одиноко бродил по местам, кипящим людской жизнью; сегодня он шагает средь одиночества, населенного его собственной мыслью. Такой, быть может, он еще более велик и своеобразен. Его фантазии окрашены торжественностью, а голос углубляется, соперничая с голосом океана. Но и тут и там он всегда предстает перед нами как статуя шагающего Размышления.

* * *

В те уже столь отдаленные времена, о которых я говорил, в те блаженные времена, когда литераторы были друг для друга обществом, о котором оставшиеся в живых сожалеют, уже не находя ничего подобного, Виктор Гюго был тем, к кому каждый обращался за призывом. Никогда еще царская власть не была более законна, естественна, одобрена единодушной признательностью и подтверждена бессилием всякого бунта. Когда представляешь себе, чем была французская поэзия до того, как явился он, и какое обновление она с тех пор пережила; когда воображаешь, в каком убожестве она прозябала бы, если бы не он; сколько выраженных ею таинственных и глубоких чувств остались бы немыми; скольких единомышленников он породил, сколько заблиставших благодаря ему людей остались бы в тени – невозможно не рассматривать его как один из тех редких и ниспосланных провидением умов, которые в литературном, нравственном и политическом плане способствуют всеобщему спасению. Движение, сотворенное Виктором Гюго, все еще продолжается на наших глазах. Никто не отрицает, что он получил мощную поддержку; но если сегодня зрелые мужи, молодые люди, светские женщины понимают хорошую, глубоко ритмизованную и ярко окрашенную поэзию, если общественный вкус вновь вознесся к давно забытым наслаждениям, этим мы обязаны именно Виктору Гюго. А еще его мощное влияние руками сведущих и воодушевленных архитекторов восстанавливает наши соборы, укрепляя нашу древнюю, запечатленную в камне память. Все это признает любой, за исключением тех, кто не способен наслаждаться справедливостью.

О его поэтических способностях я могу упомянуть здесь лишь вкратце. Разумеется, в большинстве случаев я всего-навсего сжато пересказываю множество превосходных слов, сказанных о нем; быть может, мне достанется честь выделить их более ярко.

Виктор Гюго изначально был наиболее одаренным и явно избранным, чтобы выразить через поэзию то, что я называл бы таинством жизни. Природа, которая оказывается перед нами, куда бы мы ни повернули, окружая нас, словно тайна, явлена нам одновременно во многих своих состояниях, и каждое из них, в зависимости от того, что для нас в данный момент более внятно, более чувствительно, живее прочих отражается в наших сердцах: форма, поза и движение, свет и цвет, звук и гармония. Музыка стихов Виктора Гюго приноравливается к глубоким созвучиям природы; он, как ваятель, высекает в своих строфах незабываемую форму вещей; как живописец, расцвечивает их присущими им красками. И, словно происходя из самой природы, три впечатления одновременно проникают в мозг читателя. Из этого тройного впечатления вытекает мораль вещей. Не найдется другого, более разностороннего, чем он, художника, более способного соприкоснуться с силами вселенской жизни, более расположенного беспрестанно омывать себя природой. Он не только четко выражает, буквально передает чистый и ясный смысл, но с необходимой туманностью выражает смутное и неясно раскрытое. Его произведения изобилуют характерными чертами этого рода, которые мы могли бы назвать ловкими фокусами, если бы не знали, что они для него в высшей степени естественны. Стих Виктора Гюго умеет передать для человеческой души не только непосредственные наслаждения, которые он извлекает из зримой природы, но также самые мимолетные, самые сложные, самые моральные ощущения (я нарочно говорю «моральные»), которые переданы нам через видимое существо, через неодушевленную или так называемую неодушевленную природу; не только облик другого, внешнего по отношению к человеку бытия, растительного или минерального, но также его собственную физиономию, его взгляд, печаль, кротость, оглушительную радость, отталкивающую ненависть, очарование или мерзость, иными словами, все, что в каждом из нас есть человеческого, а также божественного, святого или дьявольского.

Тот, кто не поэт, этого не понимает. Однажды чересчур помпезно явился Фурье, дабы открыть нам тайны подобия[5]. Я не отвергаю ценность некоторых из этих кропотливых открытий, хотя полагаю, что его мозг был слишком увлечен материальной точностью, чтобы не наделать ошибок и сразу же достичь моральной уверенности, присущей наитию. Он мог бы столь же

заботливо открыть нам всех тех превосходных поэтов, на которых читающее человечество основывает свое образование, равно как и на созерцании природы. Впрочем, Сведенборг[6], обладавший гораздо более широкой душой, уже преподал нам, что небо – это очень большой человек и что всё – форма, движение, число, цвет, запах, как в духовном, так и в природном, – знаменательно, взаимно, обратимо, соответственно. Лафатер, ограничивая лицо человека выражением универсальной истины[7], сообщил нам духовный смысл контура, формы, размера. Если мы внемлем этому доказательству (мы не только имеем на это право, но нам было бы бесконечно трудно сделать иначе), мы приходим к той истине, что все иероглифично, а мы знаем, что символы темны лишь относительно, то есть согласно чистоте, доброй воле или врожденной прозорливости душ. Однако что такое поэт (я беру слово в его самом широком значении), если не переводчик, дешифровщик? У превосходных поэтов нет метафоры, эпитета или сравнения, которые не были бы математически точным применением к настоящим обстоятельствам, поскольку эти сравнения, метафоры и эпитеты почерпнуты в неисчерпаемых запасах всеобщего подобия и в ином месте они быть почерпнуты не могут. А тепер ь я спрошу, много ли найдется поэтов, если тщательно поискать не только в нашей истории, но и в истории всех народов, которые обладали бы, подобно Виктору Гюго, столь восхитительным набором человеческих и божественных подобий? Я вижу в Библии пророка, которому Бог повелевает съесть книгу. Я не знаю, в каком мире Виктор Гюго заблаговременно поглотил словарь языка, на котором был призван говорить, но вижу, что французская лексика, выйдя из его уст, сама стала целым миром, мелодичной, красочной и движущейся вселенной. Благодаря каким историческим обстоятельствам – философским неизбежностям, звездным стечениям этот человек родился среди нас – понятия не имею и не думаю, что мой долг исследовать это здесь. Быть может, просто потому, что у Германии был Гете, а у Англии – Шекспир и Байрон, во Франции должен был закономерно появиться Виктор Гюго. Я вижу через историю народов, что каждый в свой черед был призван завоевывать мир; быть может, не только силой меча, но и поэтическим преобладанием.

Из этой уникальной по своей широте способности впитывать внешнюю жизнь и другой мощной способности к размышлению и проистекает весьма своеобразный поэтический характер Виктора Гюго – вопросительный, таинственный, необъятный и кропотливый, как природа, спокойный и бурный. Вольтер не видел тайны ни в чем или в очень немногом. Но Виктор Гюго не

разрубает гордиев узел вещей с военной бойкостью Вольтера; его изощренные чувства открывают ему бездны; он видит тайну повсюду. И в самом деле, где ее нет? Отсюда это чувство ужаса, которое пронизывает многие из его наиболее прекрасных стихотворений; отсюда эти нагромождения, лавины стихов, эти массы грозовых образов, налетающих со скоростью несущегося хаоса; отсюда эти частые повторы слов, предназначенных выразить пленительный мрак или загадочный лик тайны.

* * *

Таким образом, Виктор Гюго обладает не только величием, но и универсальностью. Как варьируется его репертуар! И, всегда оставаясь единым и сжатым, до чего же он многообразен! Я не знаю, многие ли из любителей живописи похожи на меня, но я не могу сдержать сильнейшее раздражение, заслышав, как говорят о пейзажисте (каким бы совершенным он ни был), о художнике, изображающем животных или цветы, с той же выспренностью, с какой восхваляют художника универсального (то есть истинного), такого как Рубенс, Веронезе, Веласкес или Делакруа. Мне в самом деле кажется, что тот, кто не умеет изображать всего, не может быть назван художником. Знаменитости, которых я только что упоминал, прекрасно выражают все, что выражает каждый из этих узких специалистов, но они к тому же обладают воображением и творческой способностью, которая живо затрагивает души всех людей. Как только вы хотите дать мне представление о совершенном художнике, мой ум не останавливается на совершенстве в каком-нибудь одном жанре, но понимает необходимость совершенства во всех жанрах. То же самое в литературе вообще и в поэзии в частности. Тот, кто не способен изображать все – дворцы и хижины, нежные и жестокие чувства, ограниченные семейные привязанности и всеобъемлющее милосердие, растительные прелести и чудеса архитектуры, все, что есть самого нежного и самого ужасного, интимное чувство и внешнюю красоту каждой религии, духовный и физический облик каждой нации, все, наконец, начиная с видимого и до незримого, от неба до преисподней, – тот, скажу я, не настоящий поэт во всей необъятной широте этого слова и согласно сердцу Божьему. Вы говорите о ком-нибудь: это поэт домашней жизни или семьи; о другом – это поэт любви, о третьем – это поэт славы. Но по какому праву вы ограничиваете пределы талантов каждого? Вам угодно утверждать, что тот, кто воспевал славу, не способен славить любовь? Таким образом вы выхолащиваете

универсальный смысл слова «поэзия». Если вам не угодно просто указать, что обстоятельства, не зависящие от поэта, до настоящего времени ограничивали его в некой специализации, то я сочту, что вы говорите о поэте бедном, поэте неполном, как бы ловок он ни был в своем жанре.

О! С Виктором Гюго все это ни к чему, потому что он – безграничный гений. Здесь мы восхищены, очарованы и покорены, словно самой жизнью. Прозрачность воздуха, купол небес, очерк дерева, взгляд животного, силуэт дома изображены в его книгах кистью безупречного пейзажиста. Он во все привносит биение жизни. Если он изображает море, с его описаниями не сравнится ни один морской пейзаж. Корабли, что бороздят его просторы или пробиваются сквозь его ярость, гораздо больше, чем у любого другого художника, наделены характером страстных борцов, волевым и животным, который столь таинственно проявляют эти геометрически-механические сооружения из дерева, железа, канатов и полотна – созданные человеком чудища, чьей гордой стати ветер и волны лишь добавляют красоты.

Что касается любви, войны, семейных радостей, печалей бедняка, национальных торжеств, всего того, что является сугубо человеческим и составляет область жанрового и исторического художника, то разве видели мы что-либо более богатое и конкретное, нежели лирическая поэзия Виктора Гюго? Здесь следует, если позволит пространство статьи, проанализировать тот дух, что парит и витает в стихах поэта, весьма ощутимо присутствуя в свойственном ему темпераменте. Мне кажется, что он проявляет ярко выраженные признаки равной любви как к очень сильному, так и к очень слабому, и его изначальная мощь таится как раз во влечении к этим двум крайностям, вытекающим из одного источника. Сила восхищает и пьянит его; он тянется к ней, словно к чему-то родному: это братское влечение. Его неудержимо влечет к себе всякий символ бесконечности – море, небо, все древние олицетворения силы, гомерические и библейские гиганты, паладины, рыцари; огромные грозные животные. Он играючи ласкает то, что испугало бы немощные руки, и движется среди необъятности без головокружения. Зато, хотя и по иной причине, но имеющей тот же исток, поэт всегда проявляет себя растроганным другом всего слабого, одинокого, опечаленного, сиротливого: это отцовское влечение. Сильный, угадывающий во всем сильном своего брата, он видит во всем, что нуждается в защите или утешении, собственных детей. Из самой этой силы и уверенности, которую она дает тому, кто ею обладает, проистекает дух справедливости и милосердия. Также в

стихах Виктора Гюго постоянно слышатся мотивы любви к падшим женщинам, к перемолотым жерновами нашего общества беднякам, к животным, мученикам нашей прожорливости и деспотизма. Немногие заметили прелесть и очарование, которые доброта добавляет силе, столь часто проглядывающие в произведениях нашего поэта. Улыбка и слеза на лице колосса – это почти божественное своеобразие. Даже в его малых поэмах, посвященных чувственной любви, в столь сладострастно-томных и мелодичных строфах слышится, словно постоянный аккомпанемент оркестра, глубокий голос сострадания. В любовнике чувствуется отец и защитник. Речь здесь идет не о морализаторстве, которое своим педантизмом, своим назидательным тоном способно испортить самые прекрасные произведения поэзии, но о нравственном вдохновении, которое незримо проникает в поэтическую материю, словно неуловимые флюиды во всякую движущую силу мира. Мораль входит в это искусство не как самоцель; она смешивается и сливается с ним, как в самой жизни. Поэт становится моралистом, не желая того, от обилия и полноты своей натуры.

* * *

Огромное, чрезмерное – естественная среда для Виктора Гюго; здесь он чувствует себя словно рыба в воде. Тем не менее гений, который он неизменно проявлял в изображении всей окружающей человека необъятности, и в самом деле изумителен. Но особенно в последние годы он был подвержен метафизическому влиянию, которое обнаруживается во всех вещах подобного рода, – это любопытство Эдипа, одержимого бесчисленными Сфинксами. И все же, кто не помнит «Склон мечтаний», уже столь давний по времени? Большая часть его последних произведений кажется столь же упорядоченным, сколь и непомерным развитием способности, руководившей созданием этого упоительного стихотворения. Можно подумать, что с тех пор этот вопрос гораздо чаще вставал перед поэтом-мыслителем и природа в его глазах со всех сторон щетинилась проблемами. Как мог единый отец породить двойственность и претворить себя наконец в неисчислимое количество множеств? Тайна! Должна или может ли бесконечная совокупность множеств вновь сосредоточиться в изначальном единстве? Тайна! Пробуждающее думы созерцание неба занимает огромное, преобладающее место в последних произведениях поэта. Каким бы ни был избранный им сюжет, над ним господствует небо, возвышаясь, словно

незыблемый купол, откуда вместе со светом исходит тайна – мерцая, зазывая любопытную мечтательность, отталкивая обескураженную мысль. О! Вопреки Ньютону и Лапласу[8] астрономическая уверенность даже сегодня не настолько велика, чтобы фантазия не могла найти себе место в обширных пробелах, еще не изученных современной наукой. Поэт вполне обоснованно позволяет блуждать своей мысли в опьяняющем лабиринте догадок. Нет такой проблемы, бурно обсуждавшейся или подвергавшейся нападкам в какие угодно времена или в какой угодно философии, которая неизбежно не потребовала бы своего места в произведениях поэта. Конечен или бесконечен мир звезд, мир душ? Постоянно ли происходит рождение существ как в необъятном, так и в малом? То, что мы пытаемся принять за бесконечное умножение существ, не является ли всего лишь круговым движением, которое возвращает их к жизни в эпохи и в условиях, отмеченных высшим и всеобъемлющим законом?

Не являются ли материя и движение выдохом и вдохом Бога, который раз за разом вызывает к жизни миры и возвращает их в свое лоно? Все, что есть множественного, станет ли единым и заменят ли новые вселенные, брызнувшие из мысли того, чье единственное счастье и единственная задача в беспрерывном творении, нашу вселенную и все остальные, которые мы видим вокруг себя? А разве предположение о духовном очищении, о предназначении всех этих миров, наших неведомых соседей, не занимает столь же естественно свое место в огромных владениях поэзии? Зарождение, возникновение, расцвет, вспышки последовательные или одновременные, медленные или внезапные, постепенные или мгновенные звезд, солнц, светил, созвездий – являетесь ли вы просто формами существования Бога или же обиталищами, уготованными его добротой или справедливостью для душ, которые он хочет воспитать и постепенно приблизить к себе? О, вечно изучаемые и, быть может, навеки непознанные миры, скажите, уготовано ли вам быть раем, адом, чистилищем, хаосом, виллой, дворцом и так далее?.. Сколько новых систем и скоплений, принявших неожиданные формы, непредвиденные сочетания, подчиняясь неизвестным законам, всем провиденциальным прихотям слишком огромного и слишком сложного для человеческого циркуля геометра, могли бы вырваться из лимбов будущего – что в этой мысли такого уж чрезмерного, противоестественного и что выходило бы за допустимые пределы поэтической догадки? Я пользуюсь этим словом, «догадка», для сносного определения вненаучного характера всякой поэзии. У другого поэта, нежели Виктор Гюго, подобные темы и подобные сюжеты могли бы слишком легко

принять назидательную форму, которая является величайшим врагом истинной поэзии. Излагать в стихах известные законы, согласно которым движется духовный или звездный мир, значит описывать то, что уже открыто и целиком попадает в телескоп или под циркуль науки, это значит опускаться до обязанностей науки и посягать на ее функции, и это значит загромождать свой традиционный язык излишними прикрасами и опасной здесь рифмой; но отдаться фантазиям, которые внушены бесконечным зрелищем жизни на земле и в небесах, – законное право любого, следовательно, и поэта, которому предоставлено выразить великолепным, иным, нежели проза и музыка, языком вечные догадки любопытного человечества.

Описывая существующее, поэт роняет себя, опускается на уровень профессора; рассказывая о возможном, он остается верен своей задаче, ибо он – коллективная душа, которая вопрошает, плачет, надеется и порой догадывается.

* * *

Новое доказательство того же непогрешимого вкуса проявляется в последнем произведении, насладиться которым позволил нам Виктор Гюго; я имею в виду «Легенду веков»[9]. За исключением зари наций, когда поэзия одновременно выражение их души и совокупность их знаний, история, изложенная в стихах, есть нарушение законов, которые управляют двумя жанрами, историей и поэзией; это оскорбление, нанесенное обеим Музам. В крайне просвещенные времена в духовном мире происходит разделение труда, которое укрепляет и совершенствует каждую из двух частей; и тот, кто пытается тогда создать эпическую поэму, понятную и более молодым народам, рискует уменьшить магическое воздействие поэзии, хотя бы из-за невыносимой длины произведения, отнимая при этом у истории некоторую часть мудрости и суровости, которой требуют от нее более старые народы. Из этого в большинстве случаев выходит лишь скучная несуразица. Несмотря на все почтенные усилия одного французского философа, полагавшего, что можно внезапно, без былой благодати и без долгой учебы поставить стих на службу некоего поэтического тезиса, Наполеон сегодня слишком историчен, чтобы стать легендой. Также не позволено человеку, даже гениальному, искусственно отодвигать века. Подобная идея могла зародиться лишь в голове философа, профессора, то есть человека, далекого от жизни. Когда Виктор Гюго в своих первых стихах пытается представить нам Наполеона в виде легендарного

персонажа, в нем еще говорит парижанин, взволнованный и мечтательный современник; он вызывает возможную в будущем легенду; но самовольно не низводит ее до состояния прошлого.

Однако, если вернуться к «Легенде веков», Виктор Гюго создал единственную эпическую поэму, которая могла быть создана человеком его времени для читателей его времени. Во-первых, стихи, из которых построено произведение, в основном коротки, и краткость некоторых даже ничуть не менее удивительна, чем их сила. Это уже важное наблюдение, которое свидетельствует о совершенном знании автором всего возможного в современной поэзии. Во-вторых, желая создать современную эпическую поэму, то есть поэму, извлекающую свой корень или, скорее, свой предлог из истории, он весьма остерегся заимствовать у нее что-либо иное, кроме того, что она может правомерно и плодотворно предоставить поэзии – легенду, миф, сказку, которые являются некоей концентрацией национальной жизни, глубокими сосудами, где дремлют кровь и слезы народов. Наконец, он не воспел отдельно ту или иную нацию, страсть того или иного века; он показал их сразу же с одной из тех философских вершин, откуда поэт может наблюдать все движения человечества взглядом одновременно любопытным, гневным или умиленным. С каким величием он провел перед нами череду веков, словно призраков, вышедших из стены; с какой властностью заставил их двигаться, каждого облаченного в свои совершенные одежды, наделенного своим подлинным обликом и поступью, – мы все это видим. С каким прекрасным и изощренным искусством, с какой ужасной вольностью этот фокусник заставил говорить и жестикулировать века, мне было бы невозможно объяснить; но особенно хочу заметить, что это искусство могло с легкостью двигаться лишь в легендарном кругу и что именно выбор подмостков (абстракция, созданная талантом мага) облегчил развитие спектакля.

Из своего изгнания, к которому обращены наши взгляды и слух, любимый и почитаемый поэт возвещает нам новые стихи. За эти последние годы он доказал нам, что, какой бы по-настоящему ограниченной ни была область поэзии, по праву гения она становится почти безграничной. В кругу каких вещей, какими новыми средствами обновит он свое доказательство? В буффонаде, например (я стреляю наугад), в бессмертной веселости, в радости, в сверхъестественном, феерическом и чудесном, наделенном им тем безмерным, преувеличенным характером, которым ему удается наделять все вокруг, захочет он отныне позаимствовать неведомые чары? Этого критике не позволено говорить; но она может утверждать, не опасаясь впасть

в ошибку, потому что уже видела последовательные доказательства того, что он – один из тех столь редких смертных (еще более редких в плане литературном, чем в любом другом), которые извлекают новую силу из своих лет и идут, молодея и становясь сильнее каким-то беспрестанно повторяющимся чудом, вплоть до самой могилы.

II. Огюст Барбье

Если бы я сказал, что целью Огюста Барбье был поиск красоты – его исключительный и первостепенный поиск, я думаю, он рассердился бы и, очевидно, имел бы на это право. Какими бы великолепными ни были его стихи, *стих* сам по себе не был его главной любовью. Видимо, он определил себе цель, которую полагает более благородной и высокой. Я не обладаю ни достаточным весом, ни достаточным красноречием, чтобы разубедить его, но воспользуюсь представившимся случаем, чтобы еще раз порассуждать об этом набившем оскомину вопросе, о союзе Добра и Красоты, который из-за ослабления умов стал лишь темным и сомнительным.

Мне это тем легче, что, с одной стороны, этот поэт уже стяжал славу и потомство его не забудет, а с другой – я и сам необычайно восхищаюсь его талантом, причем давно. Он создал великолепные стихи; он непринужденно красноречив; порывы его души увлекают читателя. Его мощный и красочный язык почти обладает очарованием латинского, сияя прекрасными отсветами. Его первые сочинения остались в памяти у всех. Его слава – одна из самых заслуженных. Все это неоспоримо.

Но происхождение этой славы не является *чистым,* поскольку она родилась из *оказии*. Поэзия же удовлетворяется самою собой. Она вечна и никогда не должна нуждаться во внешней поддержке. Однако некоторая часть славы Огюста Барбье досталась ему от обстоятельств, в которых он выпустил свои первые стихи. Восхитительными эти стихи делает оживляющее их движение, а отнюдь не благородные мысли, как он наверняка полагает, которые им надлежит выражать. *Facit indignatio versum*[1], – говорит нам древний поэт, который, при всем своем величии был заинтересован это сказать; но также неоспоримо, что стих, созданный просто из любви к стиху, имеет несколько больше шансов стать прекрасным, чем стих, созданный *из возмущения.* Мир полон весьма возмущенных людей, которые все же никогда не создадут прекрасных стихов. Таким образом, мы с самого начала утверждаем, что если Огюст Барбье был большим поэтом, то потому, что обладал способностями или частью способностей, которые делают большого поэта, а отнюдь не потому, что выражал возмущенную мысль порядочных людей.

В самом деле, есть во всеобщем заблуждении путаница, с которой очень легко разобраться. Такой-то поэт прекрасен и честен, но он прекрасен *не потому что* честен. Другой прекрасен и бесчестен, но его красота происходит отнюдь не из

аморальности, или, выражаясь яснее, прекрасное не является честным или бесчестным. Я знаю, чаще всего случается, что по-настоящему прекрасная поэзия влечет души к небесному миру; красота – достоинство настолько сильное, что может лишь облагородить души; но эта красота – вещь совершенно безусловная, и можно, коли угодно, побиться об заклад, что, если вы, поэт, попробуете навязать ей заранее нравственную цель, вы наверняка значительно уменьшите свою поэтическую силу.

Условие нравственности навязывается произведениям искусства, подобно другому, не менее нелепому условию, которому некоторые хотят заставить их подчиняться: выражать мысли или *идеи*, извлеченные из чуждого искусству мира, – *идеи* научные, *идеи* политические и т. п. Такова отправная точка заблудших умов или, по крайней мере, таких, которые, не будучи всецело поэтическими, хотят рассуждать о поэзии. Идея, говорят они, наиважнейшая вещь (им бы следовало сказать: идея и форма – две сущности в одной); и естественно, неизбежно они говорят себе дальше: «Поскольку идея по преимуществу важнее формы, то формой, как наименее важной, можно смело пренебречь». В итоге – уничтожение поэзии.

Однако у Огюста Барбье, поэта, разумеется, и большого поэта, постоянная и исключительная забота выражать мысли достойные или полезные привела мало-помалу к легкому пренебрежению правильностью, шлифовкой и завершенностью отделки, которого одного хватило бы, чтобы привести к упадку.

В «Искушении» (его первое стихотворение, удаленное из последующих изданий «Ямбов») он сразу же проявил благородство и величавую стать, которые являются его истинным отличием, никогда его не покидавшим, даже в моменты, когда он проявлял наибольшую неверность чисто поэтической идее. Это естественное величие, это лирическое красноречие ярко проявляются во всех его стихах, *приспособленных* к революции 1830 года[2], а также к духовным и общественным смутам, за ней последовавшим. Но эти стихи, повторяю, *приспособлены* к обстоятельствам и, какими бы прекрасными они ни были, отмечены убогим потаканием обстоятельствам и моде. *«Мой стих, хотя суров и груб, по сути честный малый»*[3], — восклицает поэт; но разве он, как поэт, не подбирал в буржуазных разговорах общие места глупой морали? Где был этот честный малый, когда он хотел привлечь на нашу сцену *Мельпомену в белоснежной тунике* (что делать Мельпомене с честностью?) и изгнать оттуда драмы Виктора Гюго и Александра Дюма? Я заметил (говорю это без смеха), что люди, слишком влюбленные в полезность и нравственность, охотно пренебрегают грамматикой, совсем как

люди, чем-то страстно увлеченные. Мучительно видеть, как столь одаренный поэт пропускает артикли и притяжательные прилагательные, когда эти односложные или двусложные словечки стесняют его, и употребляет слово в противоречащем обычному употреблению смысле лишь потому, что в нем подходящее количество слогов. В подобных случаях я не верю в бессилие; я обвиняю поэта скорее в природной беспечности вдохновенных натур. Песни об упадке Италии и нищете в Англии и Ирландии (*Il Pianto* и «Лазарь»*)* наполнены, как всегда, повторяю, возвышенным звучанием, но та же усиленная забота о пользе и морали портит самые благородные впечатления. Если бы я не боялся оклеветать человека, столь достойного уважения во всех отношениях, я бы сказал, что это отчасти похоже на позерство. Можно ли вообразить себе *гримасничающую Музу*? И к тому же здесь появляется новый недостаток, новая ужимка, но уже не пренебрежение рифмой или пропуск артикля: я хочу сказать о некоторой плоской торжественности или торжественной плоскости, которая была нам некогда дана ради величественной и проникновенной простоты. В литературе есть моды, как и в живописи и одежде; было время, когда в поэзии, в живописи *наивное* — новая разновидность манерности – было предметом большого спроса. Плоскость становилась заслугой, и я помню, как Эдуар Урлиак приводил мне со смехом как образчик жанра следующую строчку собственного сочинения:

Колокола обители Магдалины Святой

В поэзии Бризе найдется много подобного, и я не буду удивлен, если дружба с Антони Дешаном и Бризе послужила тому, чтобы склонить Огюста Барбье к этой дантовской ужимке[4].

Во всем его творчестве мы найдем одни и те же изъяны и достоинства. Все выглядит неожиданным, непосредственным; мощная струя вроде латинской беспрестанно пробивается сквозь слабости и неуклюжести. Допускаю, что не стоит замечать, что «Кувшин вина», «Эрострат», «Песни гражданские и религиозные» являются произведениями, каждое из которых имеет назидательную цель. Я перескакиваю через томик «Од и коротких од», который всего лишь жалкое усилие достичь античной грации, и перехожу к «Героическим рифмам». Одним словом, здесь проявилась и раскрылась вся глупость века в своей бессознательной наготе. Под предлогом создания сонетов в честь выдающихся людей поэт воспел громоотвод и ткацкий станок. Догадываешься, к какой небывалой нелепости это смешение идей и задач могло бы нас привести. Один из моих друзей работал над

анонимной поэмой об изобретении некоего дантиста[5]; тут тоже стихи могли бы оказаться хорошими, а автор исполнен убедительности. Тем не менее даже в этом случае кто осмелился бы утверждать, что это поэзия? Признаюсь, видя подобное расточительство ритмов и рифм, я испытываю тем большую печаль, чем значительнее поэт, и полагаю, судя по многочисленным симптомам, что сегодня можно было бы, не вызвав ни у кого смеха, утверждать самое чудовищное, самое смехотворное и самое нестерпимое из заблуждений, а именно: будто *цель поэзии – распространять свет среди народа и при помощи рифмы и благозвучия с большей легкостью закреплять научные открытия в людской памяти.*

Если читатель внимательно следовал за мной, он будет удивлен лишь тем, что я таким образом подвожу итог этой статьи, в которую вложил больше боли, чем насмешки: *Огюст Барбье – большой поэт и всегда будет считаться таковым. Но он был большим поэтом вопреки самому себе, если можно так выразиться; он пытался ложным представлением о поэзии испортить свои великолепные поэтические способности. По счастью, эти способности оказались довольно сильными, чтобы устоять даже перед поэтом, который хотел их ослабить.*

III. Марселина Деборд-Вальмор

Наверняка кто-нибудь из ваших друзей, когда вы признавались ему в каком-либо из ваших вкусов или пристрастий, не раз говорил вам: «Вот это странно! Ведь это совершенно идет вразрез со всеми прочими вашими пристрастиями и взглядами?» И вы отвечали: «Возможно, но это так. Мне это нравится. Может быть, мне это нравится как раз из-за сильнейшего противоречия, которое тут находит все мое существо».

Таков мой случай относительно г-жи Деборд-Вальмор. Если крика, если естественного вздоха исключительной души, если безнадежных чаяний сердца, нежданных, непроизвольных способностей, всего того, что безвозмездно и исходит от Бога, достаточно, чтобы создать большого поэта, Марселина Вальмор есть и всегда будет большим поэтом. Правда, если вы потратите время, чтобы заметить все, чего ей недостает из достижимого трудом, ее величие окажется до странности уменьшившимся; однако в тот самый миг, когда вы почувствуете себя наиболее раздраженным и глубоко разочарованным из-за небрежности, неровности, непрозрачности, которые вы, человек вдумчивый и всегда ответственный, принимаете за упрямую лень, перед вами вдруг предстает внезапная, неожиданная, несравненная красота, и вот вы уже неудержимо уноситесь в глубины поэтического неба. Никогда ни один поэт не был более естественным; никогда ни один не был менее искусственным. Никто не смог бы подделать такое очарование, потому что оно врожденно и естественно.

Если бы когда-нибудь мужчина пожелал для своей жены или дочери дарований и почестей Музы, он не смог бы пожелать им другой натуры, нежели та, которой наделена г-жа Вальмор. Среди довольно многочисленного количества женщин, которые сегодня ударились в литературный труд, мало таких, чьи произведения не были если не огорчением для их семьи, даже для их любовника (поскольку и наименее стыдливым мужчинам нравится стыдливость у возлюбленного ими предмета), или, по крайней мере, не были бы запятнаны одной из тех мужских нелепостей, которые в женщине принимают уродливые пропорции. Мы знавали среди авторов женщину-филантропа, догматическую жрицу любви, республиканскую поэтессу, поэтессу будущего, фурьеристку или сен-симонистку; и наши глаза, влюбленные в красоту, так и не смогли привыкнуть ко всем этим чопорным уродствам, ко всем этим кощунственным гнусностям (существуют ведь даже поэтессы кощунства), ко всем этим безбожным

пародиям на мужской ум.

Г-жа Деборд-Вальмор была женщиной – всегда и не чем иным, кроме как женщиной; но она достигла исключительных высот в поэтическом выражении всей природной женской красоты. Воспевает ли она томление желания в юной деве, скорбь покинутой Ариадны или горячие восторги материнской любви, ее песнь всегда хранит дивную женскую интонацию – ничего показного, никаких искусственных прикрас, ничего, кроме *вечной женственности,* по выражению немецкого поэта[1]. Итак, в самой своей искренности обрела г-жа Вальмор награду, то есть славу, которую мы считаем столь же надежной, как и слава совершенных творцов. Этот факел, поднятый на наших глазах, чтобы осветить им мистические рощи чувства или оживить наше самое сокровенное, любовное или сыновнее воспоминание, она зажгла в самых глубинах своего сердца. Виктор Гюго великолепно выразил, как и все, что он выражает, очарование и прелесть семейной жизни; но только в поэзии пылкой Марселины найдете вы ту теплоту материнского гнезда, о которой некоторые из сыновей женщины, менее неблагодарные, чем прочие, сохранили дивное воспоминание. Если бы я не опасался, что чересчур животное сравнение будет принято за неуважение к этой восхитительной женщине, я бы сказал, что нахожу в ней грацию, тревогу, гибкость и ярость самки, кошки или львицы, беззаветно любящей своих детенышей.

Говорят, что г-жа Вальмор, первые стихи которой появились уже довольно давно (в 1818 г.), была в наше время быстро забыта[2]. Кем забыта, спрошу я вас? Теми, кто, ничего не чувствуя, ничего и не может помнить. Она обладает большими и мощными достоинствами, которые вынуждена признать память, – глубокие пробоины, невзначай проделанные в сердце, магические взрывы страсти. Ни один автор не находит с большей легкостью уникальную формулу чувства; это прекрасное, не сознающее само себя. Каким непреодолимым препятствием становятся простейшие и легчайшие заботы для этого пылкого и бессознательного пера; зато все то, что для любого другого – предмет утомительного поиска, приходит к ней естественно; это беспрерывная находка. Она набрасывает на бумагу чудеса с беспечностью, которая отличает записки, предназначенные для почтового ящика. Сострадательная и страстная душа, как она сама себя определяет, по-прежнему невольно, в этом стихе:

Пока давать способен, ты не можешь умереть!

Слишком чувствительной душе, на которой жизненные

невзгоды оставили неизгладимый след, особенно ей, возжаждавшей Леты, было позволено воскликнуть:

Но коль от памяти нельзя нам излечиться,
Зачем же, о душа моя, зачем же умирать?

И, конечно же, никто больше нее не имел права написать в начале последнего тома:

В сей книге узницей душа заключена!

В тот миг, когда к г-же Деборд-Вальмор пришла смерть, чтобы избавить ее от мук и вознести на небо к безмятежным, горячо желанным радостям, эта неутомимая, не умевшая молчать жрица Музы, всегда переполненная желавшими излиться восклицаниями и песнями, готовила к печати еще один том – его корректурные листы один за другим устилали ложе страдания, которое она не покидала уже два года. Те, кто благоговейно помогал ей в этой подготовке к прощанию, сказали мне, что мы найдем там все сияние жизненной силы, которая никогда еще так не чувствовалась, как в боли. Увы! Эта книга будет посмертным венком, добавленным ко всем остальным, уже необычайно ярким, которыми должна быть украшена одна из наших самых расцвеченных могил.

Мне всегда нравилось искать во внешней и видимой природе примеры и метафоры, которые послужили бы мне для характеристики наслаждений и впечатлений духовного порядка. Я грежу о том, что меня заставляла испытывать поэзия г-жи

Вальмор, когда я пробегал ее стихи тем отроческим взором, который у людей нервных бывает столь пылок и прозорлив. Эта поэзия видится мне словно садом; но в нем нет ни грандиозной торжественности Версаля, ни пространной, театральной живописности искусной Италии, которая так хорошо владеет искусством *возводить сады (oedificat horto) s*нет, это даже не *Долина флейт* или *Тенар* нашего старины Жан-Поля[3]. Это простой английский сад, романтический и романический. Массивы цветов здесь олицетворяют собой обильные выражения чувства. Пруды, прозрачные и неподвижные, отражающие все, опираясь своей изнанкой на опрокинутый свод небес, изображают глубокую покорность судьбе, сплошь усеянную воспоминаниями. Всего хватает в этом прелестном саду былых времен – есть тут и несколько готических руин, прячущихся средь сельского пейзажа, и безвестный мавзолей, который на повороте аллеи застает нашу

душу врасплох и советует ей поразмыслить о вечности. Извилистые и тенистые аллеи кончаются внезапными горизонтами. Так и мысль поэта, следуя прихотливыми извивами, вдруг вырывается на широкие просторы прошлого или будущего; но эти небеса слишком широки, чтобы быть чистыми, а воздух слишком горяч, чтобы не накапливать грозы. Прогуливающийся, созерцая эти подернутые трауром пространства, чувствует, как к его глазам подкатывают истерические слезы, *hysterical tears*[4]. Склоняются побежденные цветы, и птицы поют лишь вполголоса. И вот после вспышки-предвестницы слышится раскат грома: это лирический взрыв, наконец-то неизбежный потоп слез возвращает всему этому – поникшему, истомленному и павшему духом – свежесть и крепость обновленной юности!

IV. Теофиль Готье

Крик чувства всегда абсурден, но возвышен, потому что абсурден. *Quia absurdum!*[1]

Что надо республиканцу?
Сердце, хлеб да сталь!
Сердце – чтоб отомстить,
Хлебом братьев накормить,
А сталь – чужестранцу!

Вот что говорит «Карманьола»[2], вот абсурдный и возвышенный крик.

Желаете ли в другом разряде чувств точное подобие? Откройте Теофиля Готье: отважная и опьяненная своей любовью возлюбленная хочет увлечь за собой своего малодушного, нерешительного любовника, который сопротивляется и возражает, что в пустыне нет ни тени, ни воды, а бегство полно опасностей. Каким тоном она отвечает? Категоричным тоном чувства:

Тебя ресницами укрою от зноя,
Этой ночью заснем мы с тобою
Под пологом моих кудрей!
Бежим, бежим скорей!

От счастья душа не устанет!
А коли воды недостанет —
Слезы моей радости пей!
Бежим, бежим скорей![3]

У того же поэта легко найти и другие примеры подобного свойства:

Просил я жизни у любви, которая ее дарует!
Но напрасно ……. [4]

восклицает дон Жуан, которого поэт в обители душ просит объяснить загадку жизни.

Однако сначала я хочу доказать, что Теофиль Готье обладает (как если бы он не был совершенным творцом) тем пресловутым

достоинством, в котором ротозеи от критики упрямо ему отказывают: чувством. Сколько раз он выражал – и каким волшебным языком! – самое тонкое, что есть в нежности и меланхолии! Немногие снизошли до изучения этих дивных цветов; я не очень понимаю почему и не вижу тут другой причины, кроме врожденного отвращения французов к совершенству. Среди бесчисленных предубеждений, которыми Франция так горда, отметим весьма расхожую идейку, которая, естественно, стоит во главе заповедей вульгарной критики: это уверенность, что в *слишком хорошо* написанном произведении *должно* не хватать чувства. Чувство по своей природе общедоступно и близко знакомо и привлекает исключительно толпу, которую ее обычные наставники отдаляют, насколько возможно, от хорошо написанных произведений. Также признаем сразу же, что Теофиль Готье, весьма уважаемый автор статей, плохо известен как романист, мало ценим за свои путевые очерки и почти *неизвестен* как поэт, особенно если положить на весы малую популярность его стихов и их огромные, блестящие достоинства.

Виктор Гюго в одной из своих од являет нам Париж мертвым городом[5], и в этой зловещей, но исполненной величия грезе, в этом скоплении подозрительных руин, омываемых водой, *что плещется под гулкими мостами* и ныне отдана *шуршанию склоненных камышей,* он замечает три уцелевших монумента, более крепких и прочных, которых достаточно, чтобы рассказать нашу историю. А теперь представьте себе, пожалуйста, что французский язык стал мертвым. В школах новых наций преподают язык народа, который некогда был велик, – французского народа. Предположите, у каких авторов преподаватели, лингвисты будущего, станут черпать знание основ и красот французского языка? Неужели в хаотическом нагромождении чувства или того, что вы называете чувством? Однако эти излюбленные вами произведения станут из-за своих неправильностей совершенно непонятны и не смогут быть переведены, поскольку ошибки и беспорядок порождают лишь сумбур. Если же в эти времена, не столь отдаленные, быть может, нежели воображает себе современная гордость, какой-нибудь ученый, влюбленный в красоту, отыщет стихи Теофиля Готье, то я догадываюсь, понимаю, вижу его радость. Вот наконец-то подлинный французский язык! Язык великих и утонченных умов! С каким наслаждением его взгляд пробежится по всем этим стихотворениям, столь чистым и столь тщательно отделанным! Как все богатства нашего прекрасного, но недостаточно известного языка будут угаданы и оценены! И сколько славы для

умного переводчика, который захочет побороться с этим выдающимся поэтом, чье благоуханное бессмертие обломки сохранили бережнее, чем память его современников! При жизни он страдал от неблагодарности своих соплеменников; он долго ждал; но вот наконец он вознагражден. И вот уже проницательные комментаторы устанавливают литературную связь, соединяющую нас с XVI веком. Озаряется история поколений. В университетах преподается и пространно толкуется Виктор Гюго, хотя всякому образованному человеку небезызвестно, что изучение его великолепной поэзии должно быть дополнено изучением стихов Готье. Некоторые наблюдают даже, что, в то время как величественный поэт был увлечен восторгами, порой не слишком благоприятными для его искусства, драгоценный поэт, более верный, более сосредоточенный, никогда от своего не отвлекался. Другие замечают, что он даже добавил сил французской поэзии, расширил ее репертуар и обогатил ее словарь, никогда не пренебрегая самыми строгими правилами языка, на котором в силу рождения обязан был говорить.

Счастливый человек! Достойный зависти человек! Он любил только Прекрасное, но, когда что-нибудь гротескное или уродливое попадалось ему на глаза, он еще и умел извлечь из этого таинственную и символическую красоту! Человек, одаренный уникальной, могучей, словно Рок, способностью: он неустанно, без усилий отражал все позы, все взгляды, все цвета, которые принимает природа, равно как сокровенный смысл, содержащийся в каждом предмете, предстающем человеческому взору.

Его заслуга одновременно двойственна и едина. Для него идея и выражение отнюдь не две разные, несовместимые вещи, которые можно примирить лишь большим усилием или трусливыми уступками. Он один, возможно, мог сказать без пафоса: *Нет невыразимых идей!* Если, желая вырвать у будущего справедливость, полагающуюся Теофилю Готье, я предположил исчезновение Франции, то потому что знаю: человеческий ум, соглашаясь выйти из настоящего, лучше постигает идею справедливости. Так путешественник, поднимаясь, лучше понимает топографию окружающей его местности. Я не хочу вопиять, подобно кровожадным пророкам: «Близятся эти времена!» Я не призываю никакие бедствия, даже чтобы добавить известности моим друзьям. Я сочинил некую басню, чтобы облегчить доказательство для умов слабых или слепых. Ибо разве мало среди живущих ныне прозорливцев таких, которые не понимают, что когда-нибудь Теофиля Готье будут цитировать так же, как Лабрюйера[6], Бюффона[7], Шатобриана, то есть как одного

из самых несомненных и исключительных мастеров в области языка и стиля?

V. Петрюс Борель

Есть имена, которые становятся прилагательным и притчей во языцех. Если в 1859 году какая-нибудь газетенка хотела выразить все отвращение и презрение, которое ей внушали чьи-нибудь мрачные, возмутительные стихи или роман, она бросала: «*Петрюс Борель!*» – и этим было все сказано. Приговор вынесен, автор испепелен.

Петрюс Борель, или Шампавер-*Ликантроп*[1], автор «Рапсодий», «Безнравственных рассказов» и «Госпожи Потифар»[2], был одной из звезд темного романтического небосвода. Звездой забытой или угасшей – кто помнит ее сегодня и кто знает ее достаточно, чтобы взять право говорить о ней без обиняков? «Я, – скажу я охотно, как Медея[3], – *я*, – говорю я, – *и этого довольно*!» Эдуар Урлиак, его товарищ, не стесняясь, смеялся над ним; но Урлиак был маленьким деревенским Вольтером, которому претили все излишества, особенно излишества любви к искусству. Теофиль Готье единственный, чей широкий ум забавляет разносторонность вещей, и который, даже сильно захотев этого, не смог бы пренебречь чем бы то ни было интересным, мудреным, или живописным, с удовольствием улыбался странным измышлениям Ликантропа.

Ликантроп – отличное прозвище![4] Человек-волк или оборотень, какая фея или демон бросили его в мрачные леса меланхолии? Какой зловредный дух склонился над его колыбелью и сказал: «Я запрещаю тебе нравиться»? Есть в духовном мире нечто таинственное, что называется *Неудача*, и никто из нас не имеет права спорить с Судьбой. Эта богиня менее всего расположена к объяснениям и обладает в гораздо большей степени, чем все папы и ламы, привилегией непогрешимости. Я довольно часто задавался вопросом: как и почему такой человек, как Петрюс Борель, проявивший по-настоящему эпический талант во многих сценах «Госпожи Потифар» (особенно в начальных, где изображено дикое северное пьянство отца героини, где любимый конь приносит некогда изнасилованной, но все еще полной ненависти к своему бесчестию матери труп ее любимого сына, бедного Ванжанса[5] – храброго подростка, столь заботливо воспитанного ею для мести и павшего при первом же ударе, наконец, в живописании гнусностей и пыток застенка, достигающего Метьюриновой мощи), – как поэт, создавший странную поэму столь яркого звучания и почти первобытного колорита из-за насыщенности ее красок, которая служит вступлением к «Госпоже Потифар», мог также во многих местах

проявлять столько неуклюжести, спотыкаться на стольких рытвинах и ухабах, падать на дно стольких *неудач*? Я не могу дать положительного объяснения этому; могу лишь указать на симптомы – симптомы нездоровой натуры, влюбленной в противоречие ради противоречия и всегда готовой идти против всех течений, не рассчитывая их силу, равно как и свою собственную. Все или почти все люди склоняют свой почерк вправо; Петрюс же Борель совершенно опрокидывает его влево, да так, что

буквы, хотя и весьма тщательно выписанные, похожи на ряды пехотинцев, поваленных шрапнелью. К тому же работа давалась ему так тяжело, так мучительно, что малейшее письмо, самое банальное – приглашение, денежный перевод, – стоило ему двух-трех часов тягостных размышлений, не считая помарок и подчисток. Наконец, странная орфография, которой он щеголяет в «Госпоже Потифар», словно это тщательно продуманное оскорбление, нанесенное привычкам читательского взгляда, – еще одна черта, дополняющая его гримасничающую физиономию. Разумеется, это не светская орфография в понимании кухарок Вольтера и г-на Эрдана[6], но, напротив, более чем картинная и пользующаяся любым случаем, чтобы пышно напомнить этимологию. Я не могу без сочувственной боли представить себе все утомительные битвы, которые ради осуществления своей типографской мечты автор был вынужден дать наборщикам, готовившим к печати его рукопись. Так что он любил не только нарушать нравственные обычаи читателя, но еще и досаждать ему, дразня его взор графическим выражением.

Разумеется, многие спросят, почему мы предоставляем в нашей галерее место уму, который сами же полагаем столь неполным. Не только потому, что этот ум, каким бы тяжеловесным, крикливым и неполным он ни был, иногда посылал к небу раскатистую и верную ноту, но также потому, что в истории нашего века он сыграл немаловажную роль. Его коньком была *Ликантропия*, оборотничество. Без Петрюса Бореля в романтизме образовался бы пробел. В первой фазе нашей литературной революции, поэтическое воображение было по большей части обращено к прошлому; оно часто принимало мелодичный и растроганный сожалениями тон. Позже меланхолия сделала звучание более решительным, более непосредственным и земным. Мизантропическое республиканство заключило союз с новой школой, и Петрюс Борель стал самым заносчивым и самым парадоксальным выражением духа людей, приверженных демократическим взглядам, этих *bousingots* или *bousingo*(ибо всегда дозволено сомнение в написании слов[7],

которые являются продуктом моды и обстоятельств). Этот дух, одновременно литературный и республиканский (в противоположность демократической и буржуазной страсти), столь жестоко подавленный у нас, был одновременно колеблем безграничной, безоговорочной, неумолимой аристократической ненавистью к королям и буржуазии и общей симпатией ко всему, что являло в искусстве избыток цвета и формы, ко всему, что было одновременно напряженным, пессимистичным и байроническим, – дилетантство странной природы, которое можно объяснить лишь ненавистными обстоятельствами, в которые была заключена скучающая и неугомонная молодежь. Если бы Реставрация неуклонно двигалась к величию, романтизм не отделился бы от королевской власти, и эта новая секта, которая исповедовала равное презрение к умеренной политической оппозиции, к живописи Деларош[8], поэзии Делавиня[9] и к королю, возглавлявшему внедрение *золотой середины*[10], не нашла бы причин для существования.

Искренне признаюсь, хотя и чувствую себя смешным, что всегда испытывал некоторую симпатию к этому несчастному писателю, чей нереализованный гений, полный амбиций и неуклюжести, смог произвести лишь кропотливые наброски, грозовые проблески, фигуры, у которых в нелепом наряде или в голосе есть что-то слишком странное, что принижает их природное величие. В общем и целом он обладает собственным характером и своеобразной пикантностью; даже если бы у него оставалось лишь обаяние воли, это уже было бы немало! Но он яростно любил литературу, а нас сегодня осаждают милые и изворотливые писатели, готовые продать музу за поле горшечника[11].

Когда в прошлом году мы заканчивали наши, быть может, слишком суровые заметки, пришло известие, что поэт умер в Алжире[12], куда удалился от литературных дел, павший духом или презрительный, не успев представить публике давно обещанного «Табарена»[13].

VI. Эжезип Моро[1]

Та же причина, что делает судьбу несчастной, делает ее счастливой. Жерар де Нерваль извлечет из странничества, которое так долго было его главной утехой, меланхолию – и единственно возможным исцелением от нее окажется самоубийство. Эдгар По, выдающийся гений, заснет в сточной канаве, побежденный хмелем. Долгие вопли, беспощадные проклятия будут сопровождать эти две смерти. Никто не захочет проявить жалость, и все будут твердить поспешный приговор эгоизма: зачем жалеть тех, кто заслужил страдание? Впрочем, век охотно считает горемыку наглецом. Но если этот несчастный объединяет с нищетой дух, если он, как Жерар, одарен блестящим разумом, деятельным, ясным, скорым на обучение, если он, как По, разносторонний гений, глубокий, как небо и преисподняя, о! – тогда наглость несчастья становится нестерпимой. Разве не говорят, что гений – это упрек и оскорбление для толпы? Но если в несчастном нет ни гения, ни учености, если нельзя найти в нем ничего превосходного, ничего дерзкого, ничего, что мешает толпе поставить себя вровень с ним и соответственно относиться запанибрата, в таком случае удостоверяем, что несчастье и даже порок могут стать огромным источником славы.

Жерар написал множество книг, путевых очерков или рассказов, и все они отмечены вкусом. По произвел по меньшей мере семьдесят две новеллы, одна из которых длиною в роман[2], превосходные стихи необычайно оригинального и совершенно правильного стиля, по крайней мере восемьсот страниц разнообразных критических статей и, наконец, книгу высокой философии[3]. Оба, По и Жерар, были в итоге, несмотря на пороки их поведения, превосходными литераторами в самом широком и самом утонченном смысле слова и смиренно подчинялись неизбежному закону, работая, правда, в подходящие им часы, на свой лад, в согласии с более-менее таинственным, но деятельным, изобретательным, использующим их фантазии или размышления методом; короче, бодро занимались своей профессией.

Эжезип Моро, который, как и они, был арабом-кочевником в цивилизованном мире, – почти полная противоположность литератору. Его багаж не тяжел, но сама легкость этого багажа позволила ему быстрее добраться до славы. Несколько песен, несколько стихотворений, наполовину в классическом, наполовину в романтическом вкусе, не пугают ничью ленивую память. В общем, для него все обернулось к лучшему; никогда еще духовная судьба не была более удачливой. Нищета была

зачтена ему за труд, беспутство жизни – за непонятую гениальность. Он прогуливался, а когда его охватывало желание петь – пел. Нам знакомы его теории, пособницы лени, которые, будучи основаны единственно на метафорах, позволяли поэту смотреть на себя как на болтливую птицу, легкую, безответственную, неуловимую и переносящую свой дом с ветки на ветку. Эжезип Моро был избалованным ребенком, который не заслуживал того, чтобы им быть. Но надо объяснить такое чудесное везение и для начала поговорить о его соблазнительных способностях, которые позволили полагать на миг, что он станет настоящим поэтом; я хочу показать это хрупкое, но огромное сооружение, леса́ его слишком большой популярности.

Всякий бездельник, всякий бродяга – подпорка этих лесов. И всякий бесталанный шалопай – естественный сообщник этого заговора. Если бы речь шла о настоящем выдающемся человеке, его гений способствовал бы тому, чтобы уменьшить жалость к его несчастьям, в то время как многие посредственности, не впадая в излишнюю нелепость, могут надеяться вознестись так же высоко, как Эжезип Моро. А если они еще и несчастны, то, естественно, заинтересованы доказать по его примеру, что все несчастные – поэты. Был ли я неправ, сказав, что леса огромны? Они вбиты в самое сердце посредственности, выстроены с тщеславием несчастья: материал неисчерпаемый!

Я сказал «тщеславие несчастья». Было время, когда среди поэтов распространилась мода жаловаться, и не на таинственные страдания, туманные, трудноопределимые, своего рода врожденный недуг поэзии, но на самые настоящие, вполне определенные, на бедность например; они говорили горделиво: мне голодно и холодно! Была некая честь в том, чтобы переложить эти мерзости на стихи. И никакая стыдливость не предупреждала рифмоплета, что это ложь ради лжи – лучше бы ему предстать перед публикой человеком, который упивается азиатским богатством и живет в мире роскоши и красоты. Эжезип тоже отдавался этому большому антипоэтическому пороку. Он много говорил о себе, много плакал над собой. Не раз кривлялся, подражая роковым позам всяких Антони и Дидье[4], но присоединял сюда то, что считал добавочной милостью, – гневный и недовольный взгляд демократа. Он, избалованный природой, надо это признать, но весьма мало работавший, чтобы усовершенствовать свои дарования, с самого начала затесался в толпу тех, кто беспрестанно восклицает: «О мачеха природа!» – и попрекает общество за то, что у них *украли их долю.* Сам по себе создался некий идеальный персонаж, про́клятый, но невинный, с самого рождения обреченный на незаслуженные страдания.

В поповском платье гнусный людоед
Младенческую плоть, сопя, понюхал
И утащил – наверно, на обед,
А по дороге злобно ухал.
С тех пор средь школяров я рос,
Рос пленником – чего уж хуже!
Средь черных шершней, мрачных ос,
Что тучами кишат в Монруже[5].

Получается, этот *людоед* (духовное лицо) был и в самом деле бесчеловечен, если утащил маленького Эжезипа, *злобно ухая* в *своем поповском платье,* в своей вонючей и отталкивающей сутане священника! Жестокий похититель детей! Слово *людоед* предполагает определенное пристрастие к сырому мясу; зачем, впрочем, он *понюхал плоть*? И все-таки, благодаря следующему стиху, мы видим, что юный Эжезип не был съеден, поскольку, наоборот, вырос (правда, *пленником),* как и пять сотен других его однокашников, также не сожранных людоедом, у которого мученик Эжезип обучился латыни, а это позволит ему впоследствии писать на родном языке не так плохо, как все те, что не сподобились несчастья быть воспитанными *людоедом*. Вы, разумеется, узнали трагическое *поповское платье*, старое рубище, украденное из гардероба Клода Фролло[6] и Ламенне[7]. Это романтический мазок, как его чувствовал Эжезип Моро; а теперь вот демократическая нота: *черные шершни*! Чувствуете всю глубину этого слова? Шершень – антитеза пчелы, насекомого гораздо более интересного, потому что оно от рождения трудолюбиво и полезно, как юный Эжезип, бедная пчелка, запертая среди шершней. Вы видите, что в демократических чувствах он ничуть не более деликатен, чем в романтических выражениях, и понимает все на манер масонов, обзывающих священников ни на что не годными лодырями.

Эти несколько несчастных строчек вполне ясно резюмируют нравственный дух поэзии Эжезипа Моро. Романтический штамп, слипшийся, но не сплавленный с драматическим штампом. Все у него лишь набор штампов, едущих вместе. Все это отнюдь не общество, то есть нечто целое, но что-то вроде пассажиров омнибуса. Его долю поставляют ему по очереди Виктор Гюго, Альфред де Мюссе[8], Барбье и Бартельми[9]. Он заимствует у Буало[10] его симметричную форму, сухую, жесткую, но блестящую. Он приводит нам античную перифразу Делиля[11], старую, претенциозную, бесполезную, которая весьма странно красуется среди бесстыдных и грубых образов школы 1830 года. Время от

времени он оживляется, классически упиваясь согласно методу «Погребка»[12], или же нарезает лирические чувства на куплеты на манер Беранже[13] и Дезожье[14]; ему удается почти так же хорошо, как им, члененная ода. Взгляните, например, на «Две любви». Один человек отдается банальной любви, но его память еще полна идеальной любовью. Я браню здесь не чувство и не сюжет, который при всей своей расхожести обладает глубокой поэтической природой. Но он обращается с ним бесчеловечно. Обе любви сменяют друг друга, как пастухи

Вергилия, с удручающей математической симметрией. И в этом большая неудача Моро. За какой бы сюжет и за какой бы жанр он ни брался, он чей-то ученик. К позаимствованной форме он добавляет оригинальности лишь в дурном тоне, если только такая универсальная вещь, как дурной тон, может быть названа оригинальной. Хоть и будучи вечным учеником, он – педант, и даже в чувства, которые лучше всего годятся для того, чтобы избежать педантизма, он привносит невесть какие привычки Сорбонны и Латинского квартала. Это не сладострастие эпикурейца, это скорее монастырская, распаленная чувственность педеля, чувственность тюрьмы и дортуара. Его амурные шуточки грубы, как школяр на каникулах. *Общие места похотливой морали,* объедки прошлого века, которые он разогревает и подает с бессовестной наивностью ребенка или уличного сорванца.

Ребенок! Вот верное слово, и из этого слова и заключенного в нем смысла я извлеку все, что смогу сказать похвального на его счет. Некоторые наверняка сочтут (даже предположив, что они думают так же, как я), что я слишком уж далеко зашел в порицании, преувеличил его выражение. В конце концов, это возможно; но в таком случае я не увижу в том большого греха и не окажусь таким уж виноватым. Действие, противодействие, благосклонность и жестокость необходимы попеременно. Надо же восстановить равновесие. Это закон, и хороший закон. Пусть подумают о том, что здесь говорится о человеке, которого хотели сделать принцем поэтов, и это в стране, породившей Ронсара[15], Виктора Гюго, Теофиля Готье; так, недавно с превеликим шумом объявили о подписке ему на памятник, словно речь шла об одном из этих необыкновенных людей, пренебрежение могилами которых – пятно на истории народа. Имеем ли мы дело с волей, противостоящей невзгодам, подобно Сулье[16] и Бальзаку, с человеком, облеченным большими обязанностями, принимающим их смиренно и беспрестанно отбивающегося от ростовщической лихвы? Моро не любил страдания, не признавал его благотворности и не догадывался о его аристократической красоте! Впрочем, он и не познал этот ад. Чтобы можно было

требовать от нас столько сострадания, столько нежности, человек и сам должен быть нежным и сочувствующим. Познал ли он пытки неудовлетворенного сердца, мучительные затмения любящей и непонятой души? Нет. Он принадлежал к разряду тех пассажиров, которые удовлетворяются малыми издержками, кому довольно хлеба, вина, сыра и *первой встречной.*

Но он был *ребенком* – всегда дерзким, часто милым, порой очаровательным, обладающим детской гибкостью и непредсказуемостью. Есть в литературной юности, как и в юности физической, какая-то дьявольская красота, которая заставляет прощать немало несовершенств. Мы находим у него вещи похуже несовершенства, но порой он также чарует нас. Несмотря на это нагромождение подражаний, от которых Моро, вечный ребенок и школяр, так никогда и не избавился, у него иногда прорывается искрящаяся правдой интонация – внезапная, естественная, которую нельзя спутать ни с какой другой. Он, столь глупый нечестивец, придурковатый попугай зевак от демократии, действительно обладает очарованием, этим безвозмездным даром.

Обнаруживая в ворохе заимствований, в хаосе безотчетного и невольного плагиата, в выхлопе бюрократического или школярского ума одно из тех нежданных чудес, о которых только что говорилось, мы испытываем что-то похожее на огромное сожаление. Наверняка писатель, сочинивший в один из своих добрых часов «Вульзи» и песню «Фермер и фермерша»[17], мог обоснованно надеяться на лучшую судьбу. Насколько Моро без всякой учебы, без всякого труда, вопреки дурным знакомствам, совершенно не заботясь о том, чтобы по желанию вызывать благоприятные часы, мог порой так искренне, так просто, так грациозно быть оригинальным, настолько же больше и чаще он был бы таковым, если бы подчинился правилам, закону труда, если бы взращивал, воспитывал и подстегивал собственный талант! Все позволяет полагать, что он стал бы замечательным литератором. Но, правда, он уже не был бы идолом бездельников и богом кабачков. Такую *славу* ничто не могло бы восполнить, даже настоящая слава.

VII. Теодор де Банвиль

Теодор де Банвиль приобрел известность совсем молодым. Его «Кариатиды» датируются 1841 годом. Я помню, как люди с удивлением перелистывали этот томик, где было нагромождено столько богатств – немного смутных, немного спутанных. Все твердили о возрасте автора, и немногие соглашались признать столь удивительную скороспелость. Париж тогда еще не был тем, чем он является сегодня, – столпотворением, Вавилоном, населенным глупцами и ни на что не годными людишками, не слишком изысканными в искусстве убивать время и совершенно невосприимчивыми к литературным усладам. В те времена *«весь Париж»* был элитой[1], состоявшей из людей, облеченных задачей формировать взгляды других; и стоило родиться новому поэту, они всегда узнавали об этом первыми. Разумеется, они приветствовали автора «Кариатид», как человека, которого ждет долгое поприще. Теодор де Банвиль явился как один из ярко отмеченных умов, для кого поэзия – самый легкий разговорный язык и чья мысль сама по себе облекается ритмом.

Качества, живее всего проявившиеся в «Кариатидах», были изобилие и свежесть; и даже многочисленные и невольные подражания, само разнообразие тона в зависимости от того, влияние какого из своих предшественников испытывал молодой поэт, не смогли отвратить душу читателя от главной способности автора, которой позже было суждено стать его своеобразием, его славой, его отличительной чертой, – я хочу сказать об уверенности лирического выражения. Заметьте, я не отрицаю, что в «Кариатидах» содержались великолепные стихотворения, которые поэт мог бы с гордостью подписать даже сегодня; я хочу лишь отметить, что произведение в целом, со всем своим блеском и разнообразием, еще не вполне обнаруживало особую натуру автора либо потому, что эта натура еще недостаточно сформировалась, либо потому, что он еще находился под соблазнительным обаянием всех поэтов великой эпохи.

Но в «Сталактитах» (1843–1845) мысль проявилась уже яснее и определеннее, объект устремлений лучше угадывался. Краски, хоть и не столь расточаемые, все же сверкают ярким светом, и контур каждого предмета вырисовывается четче. «Сталактиты» представляют собой особую стадию в росте поэта, где он словно хочет унять свою изначальную склонность к слишком расточительной, слишком недисциплинированной щедрости. Многие из лучших стихотворений, составляющих этот томик, очень коротки и добиваются сдержанного изящества античной

керамики. Однако лишь позже, играючи преодолев тысячи трудностей, тысячи упражнений, что способны по-настоящему оценить только истинно влюбленные в Музу, поэт, объединив в совершенном согласии избыточность своей изначальной натуры и опыт зрелости, напишет, дополняя одно другим, произведения безупречного мастерства и лишь ему присущего очарования – «Проклятие Венеры», «Меланхоличный ангел» и особенно несколько прекрасных стансов. У них нет названия, но в шестой книге полного собрания его стихотворений найдутся такие, что достойны Ронсара своей отвагой, упругостью и широтой, само начало их исполнено выспренности и предвещает сверхчеловеческие порывы гордости и радости:

Вы, в ком приветствую я новую зарю,
Все, кто мне даст свою любовь взамен,
О юноши еще несбывшихся времен,
Святые воинства – я вам пою!

Но каково же это таинственное очарование, обладателем которого признает себя сам поэт и которое он увеличил вплоть до того, что превратил его в некое постоянное достоинство? Если мы не сможем определить его точно, быть может, мы найдем несколько слов, чтобы описать его, сумеем обнаружить его там, откуда оно частично происходит.

Я сказал, уже не помню где: «Поэзия Банвиля воспроизводит прекрасные часы жизни, то есть такие, когда ощущаешь счастье думать и жить».

Читаю у некоего критика: «Чтобы догадаться о душе поэта или, по крайней мере, о его главной заботе, поищем в его произведениях, какое слово или какие слова попадаются там чаще всего. Слово отразит наваждение».

Если, когда я сказал: «Талант Банвиля воспроизводит прекрасные часы жизни», – чувства меня не обманули (что, впрочем, сейчас будет проверено) и если я найду в его произведениях некое слово, которое по частоте своего повторения вроде бы выдает природную склонность и определенный замысел, я получу право заключить, что это слово может лучше любого другого охарактеризовать природу его таланта и одновременно некоторые ощущения, возникающие в те часы жизни, когда полнее всего чувствуешь, что живешь.

Это слово – «лира», в котором для автора явно содержится необычайно глубокий смысл. В самом деле, лира выражает то почти сверхъестественное состояние, ту напряженность жизни, когда душа поет, когда она вынуждена петь – как дерево, птица,

море. Посредством рассуждения, которое, возможно, зря напоминает математические методы, я прихожу к заключению, что поэзия Банвиля сначала наводит на мысль о прекрасных часах, потом усердно подставляет глазам слово «лира», а *Лире* нарочно доверено выразить прекрасные часы, пылкую духовную живучесть, гиперболического человека; одним словом, талант Банвиля – по существу, определенно и сознательно лирический.

Он и в самом деле наделен лирической способностью чувствовать. Даже людям, наиболее обделенным природой, тем, кому судьба почти не оставляет досуга, порой дано испытать подобные впечатления, столь богатые, что от них словно озаряется душа, столь яркие, что она словно возвышается. В эти чудесные мгновения вся глубинная суть человека будто воспаряет благодаря своей необычайной легкости и расширению, желая достичь более возвышенных областей.

Также неизбежно существует лирическая манера речи и некий лирический мир, лирическая атмосфера, пейзажи, мужчины, женщины, животные, которые все имеют отношение к характерным свойствам, присущим лире.

Во-первых, установим, что преувеличение и обращение суть языковые формы, которые ей не только более всего приятны, но также и наиболее необходимы, поскольку естественным образом вытекают из преувеличенного ощущения жизненной силы. Во-вторых, мы наблюдаем, что весь лирический строй нашей души принуждает нас рассматривать вещи не в их частном, исключительном виде, но в основных, общих, универсальных чертах. Лира намеренно избегает всех подробностей, которые смакует роман. Лирическая душа делает широкие шаги, подобно синтезу; ум романиста наслаждается анализом. Именно это наблюдение служит тому, чтобы объяснить нам, какое удобство и красоту поэт находит в мифологии и аллегориях. Мифология – словарь живых, общеизвестных иероглифов. Здесь пейзаж, как и фигуры, облечен иероглифической магией; он становится декорацией. Женщина не только существо высшей красоты, сравнимая с Евой или Венерой; чтобы выразить чистоту ее глаз, поэт не только заимствует сравнения со всеми прозрачными, сверкающими, лучащимися предметами, с наилучшими отражателями и красивейшими природными кристаллами (отметим в данном случае мимоходом пристрастие Банвиля к драгоценным каменьям), но ему еще надобно снабдить женщину такой красотой, какую ум способен постичь лишь существующей в высшем мире. Однако мне помнится, что в своей поэзии, в трех-четырех местах, наш поэт, желая наделить женщин несравненной и несравнимой красотой, говорит, что у них детские лица. Это и

есть своеобразная черта гения, особенно лирического, то есть влюбленного в сверхчеловеческое. Выражение «детские лица» содержит неявную мысль, что красивейшими человеческими лицами являются те, чью поверхность никогда не тревожили жизненные невзгоды, страсть, гнев, порок, беспокойство, забота. Всякий лирический поэт в силу своей натуры неизбежно возвращается в потерянный рай. Всё – люди, пейзажи, дворцы – в лирическом мире своего рода апофеоз. Однако вследствие неумолимой логики природы «апофеоз» – одно из тех слов, что неизбежно подворачиваются под перо поэта, когда ему приходится описывать (и поверьте, он не получает при этом ни малейшего удовольствия) некую смесь славы и света. И если лирический поэт находит случай поговорить о себе самом, он опишет себя не склоненным над столом, не то, как он марает белый лист ужасными черными закорючками, бьется над непокорной фразой или борется с непониманием корректора, да еще в бедной, унылой комнате или среди беспорядка! Если поэт захочет явить себя мертвым, то ни в коем случае не предстанет он в своем белье, гниющим в деревянном ящике. Это значило бы солгать. Это значило бы спорить с истинной реальностью, то есть с его собственной натурой. Умерший поэт не находит избыточным число добрых слуг, состоящих из нимф, гурий и ангелов. Он может покоиться лишь на зеленеющих Елисейских полях или во дворцах, еще более прекрасных и пространных, чем облачные чертоги, выстроенные солнечными закатами.

Но я, в багрянице на вечном пиру,
Снова юным, не старым,
Нектар пригублю в поэтов кругу
На пару с Ронсаром.
И, средь божественной неги воссев,
Пьянящей и слух, и глаза,

Узрим мы волшебные образы дев,
Прелестнее, чем тела.
И расскажем друг другу близ видений живых,
Столь ярких, куда ни взгляни,
О былых лирических битвах своих
И о нашей прекрасной любви [2].

Мне это нравится; я нахожу в этой любви к избыточности, перенесенной по ту сторону могилы, утвердительный знак величия. Я тронут чудесами и щедростью, которые поэт расточает любому, кто коснулся лиры. Я рад видеть, что таким образом, без

обиняков, без стыдливости и предосторожностей, происходит абсолютное обожествление поэта, и даже счел бы поэтом дурного вкуса того, кто в этих обстоятельствах не разделял бы моего мнения. Декларация прав поэта: надо быть абсолютно лиричным, и мало людей имеют право на это осмелиться.

Но, в конце концов, скажете вы, каким бы лириком ни был поэт, может ли он никогда не спускаться из эфирных областей, никогда не чувствовать течение окружающей жизни, никогда не видеть ее зрелище, вечный гротеск человеко-зверя, тошнотворную глупость женщины и т. п.?.. Ну уж нет! Поэт умеет спускаться в жизнь; однако поверьте, если он соглашается на это, то не бесцельно, и сумеет извлечь выгоду из своего путешествия. Из уродства и глупости он создаст новый вид волшебства. Но и здесь его буффонада сохранит что-то гиперболическое; избыточность уничтожит горечь, а сатира, чудом проистекая из самой натуры поэта, разрядит всю свою ненависть во взрыве веселья, невинного, потому что карнавального.

Даже в идеальной поэзии Муза может, не роняя себя, общаться с живыми людьми. Она везде сумеет найти новые украшения. Современная мишура может добавить дивной прелести, новой изюминки (пикантности, как раньше говорили) к ее красоте богини. Федра в фижмах восхитила утонченнейшие умы Европы; по еще более веской причине бессмертная Венера вполне может, когда захочет, посетить Париж, повелеть своей колеснице опуститься среди деревьев Люксембургского сада. Откуда подозрение, что этот анахронизм – нарушение правил, которым поэт подчинил себя, нарушение того, что мы можем назвать его лирическими убеждениями? И вообще, разве возможен анахронизм в вечности?

Чтобы высказать все, что мы считаем истиной, к Теодору де Банвилю надо относиться как к оригиналу самого возвышенного толка. В самом деле, если бросить общий взгляд на современную поэзию и на лучших ее представителей, легко заметить, что она дошла до очень сложной разнородности. Пластический гений, философский смысл, лирический восторг, юмор сочетаются и смешиваются здесь в бесконечно разнообразном соотношении. Современная поэзия содержит в себе нечто от живописи, музыки, скульптуры, искусства арабески, шутливой философии, аналитического духа, и сколь бы удачно, сколь бы ловко она ни была состряпана, в ней проявляются очевидные следы премудрости, позаимствованной у разных искусств. Кое-кто, возможно, мог бы усмотреть в этом симптомы расстройства. Но здесь я не могу прояснить этот вопрос. Банвиль единственный, как я уже сказал, кто чисто, естественно и умышленно лиричен.

Он обратился к былым средствам поэтического выражения, находя их, без сомнения, совершенно достаточными и совершенно приспособленными к его цели.

Но то, что я говорю о выборе средств, с не меньшей обоснованностью приложимо и к выбору сюжетов, к теме, которая рассматривается сама по себе. До самых последних времен искусство, поэзия и особенно музыка, имело целью лишь прельстить душу, изображая ей картины блаженства по контрасту с ужасной жизнью усилий и борьбы, в которую мы ввергнуты.

Бетховен начал ворошить миры меланхолии и неизлечимого отчаяния, нагроможденные, словно тучи на душевном небосклоне человека. Метьюрин в романе, Байрон в поэзии, По в поэзии и в аналитическом романе, один несмотря на свое многословие и разглагольствования, столь отвратительно скопированные Альфредом де Мюссе; другие несмотря на свою раздражающую лаконичность восхитительно выразили богохульную составляющую страсти; они направили ослепительный свет на скрытого Люцифера, обосновавшегося в каждом человеческом сердце. Я хочу сказать, что новейшее искусство имеет по сути демоническую тенденцию. И кажется, что эта адская часть человека, которую ему нравится растолковывать самому себе, каждодневно растет, словно дьявол забавляется, увеличивая ее искусственными средствами, по примеру откормщика птицы или скота, терпеливо давая роду человеческому обрасти жирком на своих задних дворах, чтобы приготовить себе более сочную пищу.

Но Теодор де Банвиль отказывается склоняться над этими кровавыми топями, над этими безднами, полными грязи. Подобно античному искусству, он выражает только то, что прекрасно, радостно, благородно, велико, ритмично. Также вы не услышите в его произведениях диссонансов, неблагозвучия музыки ведьмовского шабаша; равно как тявканья иронии, этой мести побежденного. В его стихах все выглядит праздником и невинностью, даже сладострастие. Его поэзия – не только сожаление, ностальгия, она сама очень охотно возвращается к райскому состоянию. Так что с этой точки зрения мы можем рассматривать его как очень храброго оригинала. Прямо в сатанинском или романтическом окружении, посреди хора проклятий, он отважно воспевает доброту богов и является совершенным классиком. Я хочу, чтобы это слово было услышано здесь в самом благородном, в самом по-настоящему историческом смысле.

VIII. Пьер Дюпон

После 1848 года Пьер Дюпон приобрел большую славу. Любители строгой и тщательной литературы нашли, быть может, эту славу слишком большой. Но сегодня они слишком хорошо отомщены; ибо сейчас Пьером Дюпоном пренебрегают даже более, чем подобает.

В 1843–1845 годах огромная, нескончаемая туча, пришедшая отнюдь не из Египта, обрушилась на Париж. Эта туча извергла из себя нео-классиков, которые, конечно, стоили многих легионов саранчи. Публика так устала от Виктора Гюго, от его неустанных способностей, от его несокрушимых красот, была так раздражена, постоянно слыша, как его величают *справедливым*[1], что на какое-то время решила в своей коллективной душе принять за нового идола первое же бревно, которое свалится ей на голову. Всегда можно рассказать прекрасную историю о заговоре глупости в пользу посредственности; но на самом деле бывают такие случаи, когда, столь бы правдивыми вы ни были, лучше не рассчитывать на то, что вам поверят.

Это новое увлечение французов классической глупостью грозило продлиться долго; к счастью, время от времени можно было наблюдать мощные симптомы сопротивления. Уже Теодор де Банвиль произвел, хотя и напрасно, свои «Кариатиды»; все красоты, там содержавшиеся, были таковы, что публика немедленно должна была их отвергнуть, потому что они были мелодичным эхом мощного голоса, который хотели заглушить.

Пьер Дюпон нам тогда немного помог, и эта столь скромная помощь произвела громадное действие. Я взываю ко всем тем из наших друзей, кто тогда посвятил себя изучению литературы и был удручен новой ересью; я думаю, они, как и я, признают, что Пьер Дюпон был превосходным отвлечением. Он стал настоящей дамбой, послужившей для того, чтобы отвратить поток, пока тот не истощится и не иссякнет сам по себе.

До этих пор наш поэт еще оставался не определившимся – не в своих симпатиях, но в манере письма! Он опубликовал несколько стихотворений благоразумного, умеренного вкуса, в которых чувствовалась прилежная учеба, но беспородного стиля, и не имел более высоких устремлений, нежели Казимир Делавинь. И вдруг его поразило озарение: он вспомнил свои детские чувства и скрытую поэзию детства, которую некогда столь часто будило то, что мы можем назвать анонимной поэзией, – он вспомнил песню; но не творение так называемого

образованного человека, склоненного над казенной конторкой и использующего свой досуг бюрократа, а песню первого встречного – земледельца, ломового извозчика, каменщика, матроса. Альбом «Крестьяне» был написан в чистом и решительном, свежем, красочном, вольном стиле, а фразу несли, как конь всадника, простодушные, легкие для запоминания и сочиненными самим поэтом мелодии. Этот успех еще помнят. Он был необычайно большим и всеобщим. Образованные люди (я говорю о настоящих) нашли тут свою пищу. Общество не оказалось нечувствительным к этой безыскусной прелести. Но главная помощь, которую извлекла из этого Муза, состояла в том, что душа публики вновь обратилась к истинной поэзии, которую, похоже, неудобнее и труднее любить, чем рутину и устаревшие моды. Вновь была обретена буколика; как и у лжебуколики Флориана[2], у нее были свои прелести, но, главное, она обладала проникновенным, глубоким, извлеченным из самого сюжета и быстро сворачивающим к грусти звучанием. Грация была там естественной, а не приделанной каким-нибудь искусственным приемом, которым пользовались в XVIII веке художники и литераторы. Некоторая грубоватость даже способствовала тому, чтобы сделать более зримой чувствительность суровых людей, о чьей радости или боли рассказывали эти стихи. Когда крестьянин без всякого стыда признается, что смерть жены огорчила бы его меньше, чем падеж быков, это так же не шокирует меня, как бродячие циркачи, расточающие больше ласковых и сострадательных родительских забот своим лошадям, нежели детям[3]. Под ужасным идиотизмом ремесла кроется поэзия ремесла; Пьер Дюпон сумел отыскать ее и не раз ярко выразить.

В 1946-м или 1847 году (полагаю скорее, что в 1846-м) Пьер Дюпон во время одной из наших долгих прогулок (блаженного фланирования тех времен, когда мы еще не писали, уставившись на часы, – услада расточительной юности; о мой дорогой Пьер, вы об этом помните?) заговорил со мной о небольшом только что сочиненном стихотворении, в ценности которого его ум был очень не уверен. И он напел мне своим чарующим голосом, которым обладал тогда, «Песню рабочих». У него и в самом деле были большие сомнения, поскольку он не очень понимал, что ему думать о своем произведении; полагаю, он не рассердится на публикацию этой подробности, впрочем, довольно комичной. Дело в том, что для него это было новой поэтической струей; я говорю *для него*, потому что более искушенный ум (каким он не обладал), привыкший следить за собственными развитием, мог бы догадаться по альбому «Крестьяне», что вскоре ему суждено воспеть страдания и радости всех бедняков.

В лохмотьях, под стропилами,
Средь мусора и сов
Мы вечерами стылыми
Дрожим от сквозняков.
Но все ж к оконцу тянемся,
И закипает кровь —
О солнце нам мечтается
И зелени дубов![4]

Я знаю, что стихи Пьера Дюпона не являются произведениями безупречного и совершенного вкуса; но у него есть наитие, если не обоснованное чувство совершенной красоты. И вот вам пример: что есть более расхожего, более тривиального, чем взгляд бедности, брошенный на богатство своего соседа? Но здесь чувство усложняется поэтической гордостью, увиденным мельком сладострастием, которого чувствуют себя достойными; это настоящая черта гения. Какой долгий вздох! Какое стремление! *Мы тоже понимаем красоту дворцов и парков! Мы тоже догадываемся об искусстве быть счастливыми!*

Была ли эта песня одним из летучих, носящихся в воздухе атомов, скопление которых становится грозой, бурей, событием? Был ли это один из тех симптомов-предвестников, которые люди проницательные видели тогда в интеллектуальной атмосфере Франции? Я не знаю. Как бы то ни было, через малое, очень малое время этот звучный гимн восхитительно подошел ко всеобщему перевороту в политике и в политической практике. Он почти немедленно стал боевым кличем обездоленных классов.

Движение этой революции день за днем увлекало душу поэта. Все события нашли отклик в его стихах. Но я должен заметить, что, хотя у инструмента Пьера Дюпона более благородная природа, чем у инструмента Беранже, тем не менее это не одна из боевых труб, какие нации хотят слышать в музыке, предшествующей великим битвам. Он не похож на:

Эти трубы, эти кимвалы,
Что пьянят солдат усталых
И бросают под град картечи,
В сердце вливая им ярость сечи…

Пьер Дюпон – нежная, склонная к утопии душа и в самом этом по-настоящему буколическая. Все в нем обращено к любви, а война, как он ее понимает, всего лишь способ подготовить всеобщее примирение.

Меч переломит меч,
И из битвы родится любовь!

Любовь сильнее войны – говорит он еще в «Песне рабочих».

Есть в его душе некая сила, которая всегда содержит в себе красоту; и его натура, не слишком способная безропотно смириться с вечными законами разрушения, хочет принимать лишь утешительные идеи, в которых она может найти подобные ей элементы. Инстинкт (весьма благородный инстинкт!) преобладает в нем над способностью рассуждения. Обращение к абстракциям ему претит, и он разделяет с женщинами особенную привилегию – все поэтические достоинства и недостатки вытекают у него из чувства.

Именно этой прелести, этой женской нежности Пьер Дюпон обязан своими первыми песнями. По большому счастью, революционная деятельность, которая в то время увлекла почти все умы, совершенно не отвратила его от своего *естественного* пути. Никто, кроме него, не рассказал нам в выражениях самых мягких и самых проникновенных о малых радостях и больших страданиях маленьких людей. Сборник его песен – это целый мир[5], где человек издает больше вздохов, нежели восклицаний радости, и где природа, чью бессмертную свежесть он восхитительно чувствует, словно облечена миссией утешать, утолять печали и лелеять бедного и покинутого.

Все, что принадлежит к разряду кротких и нежных чувств, выражено им с омоложенной, обновленной искренностью переживаний интонацией. Но к чувству нежности, всеобщего милосердия он добавляет некую созерцательность, которая до него оставалась чуждой французской песне. Созерцание бессмертной красоты вещей беспрестанно смешивается в его малых поэмах с печалью, вызванной людской глупостью и бедностью. Он несомненно обладает неким *turn of pensiveness*, что сближает его с лучшими английскими назидательными поэтами. Галантность (поскольку тут есть и галантность, и даже изысканная) в стихах этого певца простоты приобретает задумчивый и растроганный характер. Во многих произведениях он показал своими интонациями, скорее непосредственными, чем искусно воспроизведенными, насколько он был чувствителен к вечной прелести, вытекающей из уст и взора женщины:

Природа спряла ее прелесть
Из чистейшей нити своих веретен!

А в другом месте, пренебрегая революциями и социальными битвами, поэт поет с нежной и чувственной интонацией:

Прежде чем сон ревнивый
Смежит твои глаза,
Отвяжем наш челн счастливый,
Взглянем на небеса.
В теплом воздухе, в мягком мерцанье
Тихо звезды плывут,
Весла стонут от ожиданья,
Нас к наслажденью зовут.

О, мое желание!
О, моя краса!
Внемли очарованию
Хоть на полчаса!

Ароматами, словно светом,
Челн любовный объят,
Из уст твоих вместе с ответом
Цветов лепестки летят.
Глаза твои под луною
Фиалкам лесным под стать,
Кожа слепит белизною,
А губы сулят благодать.

Видишь ось небосвода,
Недвижность Полярной звезды?
Светила вкруг хороводом
Песчинок летят вдали.
Какая тишь и томление
В сверкающей выси небес!
Лишь наших сердец биение
Я слышу окрест.

Здесь письмена многочисленней,
Чем весь алфавит Китая…
О, иероглиф таинственный,
Я тебя разгадаю!
Это слово, что повторяют
Наши уста вновь и вновь,
Что солнцем в ночи сияет —
Бессмертное слово *Любовь*!

О, мое желание!
О, моя краса!
Внемли очарованию
Хоть на полчаса.

Благодаря совершенно особой работе ума влюбленных, когда они поэты, и поэтов, когда они влюблены, женщина украшается всеми прелестями пейзажа, а пейзаж пользуется по случаю прелестями, которые любимая женщина безотчетно изливает на землю и волны. Это еще одна из частых черт, которые характеризуют манеру Пьера Дюпона, когда он с доверием устремляется в благосклонные ему сферы и отдается, не заботясь о вещах, которые не может назвать по-настоящему *своими*.

Я бы хотел и долее распространяться о достоинствах Пьера Дюпона, который, несмотря на свою слишком выраженную склонность к дидактическим категориям и делениям (а это в поэзии часто лишь признак лени, поскольку естественное лирическое развитие должно сполна содержать достаточный дидактический и описательный элемент) и несмотря на многие пренебрежения языком и действительно непостижимую *небрежность* в форме, есть и останется одним из наших наиболее ценных поэтов. Я слышал от многих людей, весьма компетентных, что законченность, отточенность, совершенство, наконец, их отвращают и мешают им испытывать, если можно так выразиться, *доверие* к поэту. Это мнение (странное для меня) весьма способно склонить ум к смирению относительно соответствующих несовместимостей в душе поэтов и в нраве читателей. Так что будем наслаждаться нашими поэтами, при условии все же, что они обладают самыми благородными, самыми необходимыми достоинствами, и примем их такими, какими их Бог создал и нам даровал, поскольку, как утверждают, одно достоинство увеличивается лишь за счет жертвования, более-менее полного, другого.

Я вынужден закругляться. Чтобы закончить в нескольких словах: Пьер Дюпон принадлежит к той естественной аристократии умов, которые гораздо больше обязаны природе, чем искусству, и, подобно двум другим крупным поэтам, Огюсту Барбье и г-же Деборд-Вальмор, лишь через непосредственность своей души находят выражение – песню или крик, предназначенные навечно запечатлеться в памяти каждого.

IX. Леконт де Лиль

Я часто задавался вопросом, так и не сумев на него ответить, почему креолы, в общем-то, не привносили в литературный труд никакой оригинальности, никакой силы замысла или выражения. Они – словно женские души, созданные лишь для того чтобы созерцать и наслаждаться. Сама хрупкость, грациозность их физического обличья, их бархатные глаза, которые смотрят, не изучая, странная узость их выспренно высоких лбов, все, что в них часто есть чарующего, изобличает их как врагов труда и мысли. Томность, приятность, природная способность к подражанию, которую, впрочем, они делят с неграми, почти всегда придают креольскому поэту, какова бы ни была его изысканность, несколько провинциальный вид – вот что мы могли наблюдать даже в лучших из них.

Г-н Леконт де Лиль – первое и единственное исключение, которое мне попалось. Предположив, что можно найти и другие, он все равно останется самым удивительным и самым сильным. Если бы слишком хорошо сделанные, слишком упоительные описания не давали порой заметить взгляду критика происхождение поэта, было бы невозможно догадаться, что он увидел свет на одном из этих вулканических, благоуханных островов, где человеческая душа, мягко убаюканная всей негой окружения, каждодневно разучивается упражнять мысль. Сама его наружность является опровержением обычного представления о том, что душа делает с креолом. Мощный лоб, крупная, вместительная голова, светлые и холодные глаза с самого начала производят впечатление силы. Среди этих преобладающих черт первое, что бросается в глаза, – это рот, улыбающийся и оживленный беспрестанной иронией. Наконец (чтобы дополнить опровержение как в духовном, как и в физическом плане), его манера говорить, основательная и серьезная, постоянно, в каждый миг сдобрена той веселостью, которая подкрепляет силу. Так что он не только эрудит, не только размышляет, не только обладает тем поэтическим взглядом, который умеет извлекать поэтическую суть из чего угодно, но еще и наделен остроумием, редким качеством у поэтов; причем остроумием как в заурядном, так и в наиболее возвышенном смысле слова. Если эта способность к насмешке и буффонаде не появляется (отчетливо, хочу я сказать) в его поэтических произведениях, то потому что она хочет скрываться, потому что она поняла, что ее долг – скрываться. Леконту де Лилю, настоящему, серьезному и вдумчивому поэту, претит смешение жанров, и он знает, что искусство достигает

своего самого мощного воздействия лишь посредством жертвы, соразмерной с исключительностью его цели.

Я пытаюсь определить место, которое занимает в нашем веке этот спокойный и сильный поэт, один из наших самых привлекательных и ценных поэтов. Отличительная черта его поэзии – чувство интеллектуального аристократизма, и его одного было бы достаточно, чтобы объяснить непопулярность этого автора, если бы, с другой стороны, мы не знали, что непопулярность во Франции – удел тех, кто тяготеет к совершенству. Благодаря своей природной склонности к философии и способности к красочным описаниям он изрядно возвышается над этими салонными меланхоликами, над этими изготовителями альбомов и кипсеков[1], где все, и философия и поэзия, подгоняется под чувства барышень. Это все равно что поставить на одну доску с могучими фигурами Корнелиуса[2] безвкусные вещицы Ари Шеффера[3] или банальные картинки наших молитвенников. Единственный поэт, с которым можно, не впадая в нелепость, сравнить Леконта де Лиля, – Теофиль Готье. Обоим этим умам одинаково нравятся путешествия; оба эти воображения естественно космополитичны. Они оба любят менять обстановку и облекать свою мысль изменчивыми образами, которые время рассеивает в вечности. Но Теофиль Готье придает деталям бóльшую выпуклость и более яркий цвет, тогда как Леконт де Лиль главным образом уделяет внимание философской основе. Оба любят Восток и пустыню; оба восхищаются безмятежностью как принципом красоты.

Оба наполняют свою поэзию пламенным светом, сверкающим у Теофиля Готье и более спокойным у Леконта де Лиля. Оба одинаково безразличны ко всем человеческим хитростям и умеют без всякого усилия никогда не оставаться в дураках. Есть еще один человек, хотя и другого разряда, которого можно поставить рядом с Леконтом де Лилем, – это Эрнест Ренан. Несмотря на различие между ними, все проницательные умы согласятся с этим сравнением. В поэте, как и в философе, я нахожу то пылкое, но непредвзятое любопытство к религиям и тот самый дух всеобщей любви, не к человечеству, но к различным формам, в которые человек в зависимости от века и страны облекает истину и красоту. Ни у одного, ни у другого никогда не наблюдается нелепого безбожия. Описывать в прекрасных стихах, светлых и спокойных, различные способы, которыми человек до настоящего времени почитал Бога и искал прекрасное, – такова была, насколько можно судить по наиболее полному собранию стихотворений Леконта де Лиля, цель, которую он предписал своей поэзии.

Свое первое паломничество он совершил в Грецию; и с самого начала его стихи, отголосок классической красоты, были замечены знатоками. Позже он показал серию своих подражаний (которые я ценю гораздо больше) римлянам. Чтобы быть совершенно справедливым, я должен признать, что над моим суждением здесь возобладало пристрастие к предмету, и предпочтение, которое я отдаю римской культуре, помешало мне прочувствовать все, чем я должен был насладиться при чтении его греческих стихов.

Мало-помалу кочевое настроение увлекло его к мирам более таинственной красоты. Часть творчества, которую он уделил азиатским религиям, огромна, и именно там он излил величественные потоки своего естественного неприятия вещей преходящих, шутливых разговоров о жизни, а также проявил свою бесконечную любовь к неизменному, вечному, к *божественному Небытию*. В другой раз, с внезапностью кажущегося каприза, он переносился к снегам Скандинавии и рассказывал нам о северных божествах, поверженных и рассеянных, словно туман, лучезарным сыном Иудеи. Но, какой бы ни была величавая стать и основательность причин, по которым Леконт де Лиль обращался к столь различным сюжетам, я предпочитаю в его стихах совершенно новую рудную жилу, и она принадлежит только ему, поскольку он – ее первооткрыватель. Эти произведения редки, и быть может, как раз потому, что этот жанр был для него самым естественным, которым он более всего пренебрегал. Я хочу поговорить о тех его стихах, где, не заботясь о религии и последовательных формах человеческой мысли, поэт описывал красоту такой, какой она виделась его самобытному, ему одному присущему взгляду: огромные, подавляющие силы природы, величавость бегущего или отдыхающего зверя, грация женщины в благословенных солнцем краях, наконец, божественная безмятежность пустыни или грозное великолепие океана. Здесь Леконт де Лиль – мастер, причем большой мастер. Здесь торжествующая поэзия не имеет другой цели, кроме себя самой. Истинные любители знают, что я имею в виду такие произведения, как «Крикуны», «Слоны», «Сон кондора» и т. д., и особенно «Манши»[4] – выдающийся шедевр, настоящее заклинание духов, там сверкают всеми своими таинственными прелестями тропические красота и магия, с которыми не сравнятся красоты полуденных стран, ни греческая, ни итальянская, ни испанская.

Мне остается мало что добавить. Леконт де Лиль умеет направлять свою мысль, но это было бы почти ничто, если бы он не умел также управляться со своим инструментом. Его язык всегда благороден, решителен, силен, без крикливых нот, без

ложной стыдливости; его словарь очень объемен; сочетания слов всегда изысканы и вполне согласуются с природой его ума. Он играет ритмом широко и уверенно, и его инструмент обладает мягким, но широким и глубоким тоном альта. Его рифмы, точные, без излишнего кокетства, выполняют условие желаемой красоты и постоянно откликаются на эту противоречивую и таинственную любовь человеческого ума к неожиданности и симметрии.

Что касается той непопулярности, о которой я говорил вначале, то я полагаю, что буду эхом мысли самого поэта, утверждая, что она совершенно его не заботит, и обратное не добавило бы ему удовольствия. Ему достаточно быть популярным среди тех, кто сами достойны того, чтобы ему понравиться. Впрочем, он принадлежит к разряду умов, которые ко всему, что не является высшим, питают столь спокойное презрение, что даже не снисходят до объяснений.

X. Гюстав Левавассер

Уже много лет я не видел Гюстава Левавассера, но моя мысль всегда с радостью обращается ко времени, когда я его усердно посещал. Помню, что не раз, придя к нему утром, я заставал его почти нагишом, удерживающим опасное равновесие на шатком сооружении из стульев. Он пытался повторить трюки, которые накануне на наших глазах исполняли люди, сделавшие это своим ремеслом. Поэт мне признался, что испытывал ревность ко всем проявлениям силы и ловкости и порой был счастлив доказать самому себе, что и он способен *сделать то же самое.* Но после такого признания, поверьте, я совершенно не нахожу, что поэт тем самым унизил себя и сделал смешным; я бы скорее похвалил его за откровенность и за верность собственной природе; впрочем, я помню, что многие люди столь же редкой и возвышенной натуры, как и его собственная, испытывали похожую ревность по отношению к тореро, лицедею и всем тем, кто, блистательно выставляя себя на публике, заставляет ее восторгаться цирком и театром.

Гюстав Левавассер всегда страстно любил проявления силы. Трудность для него наделена всеми прелестями нимфы. Препятствия его восхищают; он упивается остротами и играми слов; нет такой музыки, которая была бы ему приятнее, чем музыка тройной, четверной, множественной рифмы. Он *простодушно любит все усложнять.* Я никогда не встречал человека, который бы столь выспренно и чистосердечно был нормандцем. Пьер Корнель, Бребеф[1], Сирано[2] внушают ему больше уважения и нежности, чем любой другой, кто не так почитает изощренное, мудреное, остроту, которая ставит точку, взрываясь, словно пиротехнический цветок. Представьте себе, что в этой простодушно-странной склонности редкое благородство сердца и ума соединено с солидным и широким образованием, и тогда, быть может, вы сумеете уловить сходство с этим поэтом, что жил среди нас, но, уже давно укрывшись в своем родном краю, разумеется, привносит в новости о себе и о своих важных обязанностях[3] то же пылкое и кропотливое рвение, которое некогда вкладывал в создание замечательных строф, наделенных такой металлической звонкостью и блеском. «Вир и его жители», маленький шедевр и самый совершенный образчик этого ловкого ума, напоминает хитрые приемы фехтовальщика, но при этом не исключает, как кто-нибудь мог бы предположить, мечтательности и уравновешенности мелодии. Ибо, надо повторить, Левавассер – человек весьма обширного ума и, не забудем, один из самых

тонких и изощренных собеседников, которых мы знали в то время и в той стране, где беседа может быть сравнима с исчезнувшими искусствами. Каким бы скачкообразным ни был разговор с ним, он от этого не становится менее солидным, поучительным и ярким, а гибкость его ума, которой он может гордиться не меньше, чем гибкостью тела, позволяет ему все понять, оценить и почувствовать, даже то, что на первый взгляд кажется совершенно не близким его натуре.

XI. Поль де Молен

Г-н Поль де Молен, один из наших самых очаровательных и утонченных романистов, недавно погиб, упав с лошади в манеже. Он поступил в армию после отставки из национальной гвардии и был одним из тех, кого не смогла отвратить от армии ни потеря чина, ни суровая жизнь простого солдата[1], настолько жгучей и неодолимой была в нем тяга к военной жизни, начавшаяся еще в детстве, и, чтобы удовлетворить ее, он воспользовался нежданной революцией. Конечно, это сильное проявление оригинальности у литератора. В том, что бывший военный становится литератором на склоне лет, в задумчивой праздности, нет ничего удивительного; но чтобы молодой писатель, уже вкусивший восторг успеха, бросился в революционные войска из любви к мечу и войне – вот нечто более живое, более необычное и, скажем, наводящее на размышления.

Никогда еще автор не открывался в своих произведениях более простосердечно, нежели г-н де Молен. Большая заслуга во времена, когда философия ставится исключительно на службу эгоизму, описывать, часто даже доказывать пользу, красоту, нравственность войны. «Война ради войны!» – сказал бы он охотно, как другие говорят: «Искусство ради искусства!» Он был убежден, что все добродетели заключены в дисциплине, жертвенности и божественном устремлении к смерти[2].

В литературном плане г-н де Молен принадлежал к разряду людей изысканных и денди[3]; он обладал для этого всеми природными достоинствами, а что касается легких причуд, забавных привычек, которые эти достоинства порой влекут за собой, то он нес их легко и с большей искренностью, чем любой другой. В нем все, даже недостатки, становилось приятностью и украшением.

Конечно, его репутация не была равна его заслугам. «История Национальной гвардии», «Очерк о полковнике Латур дю Пене», «Комментарии солдата к осаде Севастополя» – произведения, достойные сохраниться в памяти поэтов. Но ему воздадут справедливость позже; ибо должна же всякая справедливость восторжествовать.

Тот, кто счастливо избежал всех опасностей Крыма и Ломбардии и пал жертвой глупого, непослушного животного в стенах заурядного манежа, недавно был назначен командиром эскадрона. Незадолго до этого он женился на очаровательной женщине, рядом с которой чувствовал себя столь счастливым, что, когда его спрашивали, где он собирается жить, в каком

гарнизоне, он отвечал, намекая на нынешние наслаждения своей души: «Не могу вам сказать, в каком уголке земли я нахожусь или буду находиться, потому что я в раю!»

Автор, написавший эти строки, долго был знаком с г-ном де Моленом, очень его любил, восхищался им и льстит себя надеждой, что и ему сумел внушить некоторую привязанность к себе. Он был бы счастлив, если бы это свидетельство симпатии и восхищения могло хоть на несколько секунд развеять грусть в глазах его несчастной вдовы[4].

Здесь мы собрали названия его основных произведений:

«Мемуары дворянина прошлого века» (первоначально «Мемуары барона де Вальпери»)[5].

«Безрассудство шпаги»[6] (характерное название).

«Сентиментальные и военные истории»[7] (название, которое вполне иллюстрирует двойственный характер автора, столь же влюбленного в жизнь, сколь и беззаботного по отношению к смерти).

«Интимные истории»[8].

«Комментарии солдата» (Севастополь и война в Италии)[9].

«Современные хроники»[10].

«Приключения былых времен»[11].

«Ребенок и Любовник»[12].

Письмо в «Фигаро»

[В ответ на статью Жана Руссо[1] «*Люди завтрашнего дня. Посвящается Шарлю Бодлеру*»]

19 [sic!] июня 1858 года

Сударь,

в «Фигаро» от 6 июня появилась статья («Люди завтрашнего дня»), в которой я прочитал: «Заслышав имя автора “Созерцаний”, господин Бодлер сказал бы: “Гюго! Кто такой Гюго? Кому известен… этот Гюго?”»

Г-н Виктор Гюго вознесся так высоко, что не нуждается ни в чьем восхищении; однако слова, которые в устах любого другого были бы лишь доказательством скудоумия, в моих становятся невообразимой гнусностью.

Далее автор статьи дополняет свою инсинуацию: «Г-н Бодлер сейчас проводит жизнь, говоря гадости о романтизме и смешивая с грязью Молодых французов[2]. Мы догадываемся о причине этого злопыхательства; отвергать своих учителей Бодлера сегодня толкает былая Жоварова гордыня[3]; но ему довольно сунуть свое знамя в карман, незачем еще и плевать на него».

Проще говоря, это означает: «Неблагодарный г-н Шарль Бодлер хулит учителей своей молодости». Мне кажется, я еще смягчил пассаж, желая передать его смысл. Полагаю, сударь, что автор этой статьи – человек молодой, который еще не научился как следует различать, что дозволено, а что нет. Он ведет себя так, будто ему ведомы причины всех моих поступков, что, разумеется, весьма нескромно, поскольку я его и в глаза не видел. Энергия, которую тратит «Фигаро», донимая меня, может внушить некоторым злонамеренным людям (или так же мало осведомленным о Вашем характере, как ваш обозреватель о моем) мысль, будто газета надеется на изрядную поблажку со стороны правосудия в тот день, когда я попрошу осудивший меня трибунал о защите.

Заметьте, что в области критики (чисто литературной) мои взгляды столь либеральны, что мне даже нравятся вольности. Так что, если ваша газета возьмется критиковать меня еще больше (лишь бы не называла бесчестным), я сумею отнестись к этому как человек беспристрастный.

Сударь, я пользуюсь случаем, чтобы сказать вашим читателям: все шутки о моем сходстве с писателями эпохи, которую никто не сумел заменить, внушили мне вполне оправданное тщеславие, и мое сердце полно признательности и

любви к прославленным людям, окружавшим меня своей дружбой и советами, им в конечном счете я обязан всем – как это столь справедливо заметил ваш сотрудник.

Соблаговолите принять, сударь, уверения в моих самых глубоких чувствах.

«Отверженные» Виктора Гюго

I

Несколько месяцев назад я написал по поводу выдающегося поэта, самого мощного и самого популярного во Франции, следующие строки[1], которым предстояло за очень короткое время найти себе еще более очевидное приложение, нежели «Созерцания» или «Легенда веков»:

«Здесь следует, если позволит пространство статьи, проанализировать тот дух, что парит и витает в стихах поэта, весьма ощутимо присутствуя в свойственном ему темпераменте. Мне кажется, что он проявляет ярко выраженные признаки равной любви как к очень сильному, так и к очень слабому, и его изначальная мощь таится как раз во влечении к этим двум крайностям, вытекающим из одного источника. Сила восхищает и пьянит его; он тянется к ней, словно к чему-то родному: это братское влечение. Его неудержимо влечет к себе всякий символ бесконечности – море, небо, все древние олицетворения силы, гомерические и библейские гиганты, паладины, рыцари; огромные грозные животные. Он играючи ласкает то, что испугало бы немощные руки, и движется среди необъятности без головокружения. Зато, хотя и по иной причине, но имеющей тот же исток, поэт всегда проявляет себя растроганным другом всего слабого, одинокого, опечаленного, сиротливого: это отцовское влечение. Сильный, угадывающий во всем сильном своего брата, он видит во всем, что нуждается в защите или утешении, собственных детей. Из самой этой силы и уверенности, которую она дает тому, кто ею обладает, проистекает дух справедливости и милосердия. Также в стихах Виктора Гюго постоянно слышатся мотивы любви к падшим женщинам, к перемолотым жерновами нашего общества беднякам, к животным, мученикам нашей прожорливости и деспотизма. Немногие заметили прелесть и очарование, которые доброта добавляет силе, столь часто проглядывающие в произведениях нашего поэта. Улыбка и слеза на лице колосса – это почти божественное своеобразие. Даже в его малых поэмах, посвященных чувственной любви, в столь сладострастно-томных и мелодичных строфах слышится, словно постоянный аккомпанемент оркестра, глубокий голос сострадания. В любовнике чувствуется отец и защитник. Речь здесь идет не о морализаторстве, которое своим педантизмом, своим назидательным тоном способно испортить самые прекрасные произведения поэзии, но о нравственном вдохновении, которое незримо проникает в поэтическую материю, словно неуловимые флюиды во всякую движущую силу

мира. Мораль входит в это искусство не как самоцель; она смешивается и сливается с ним как в самой жизни. Поэт становится моралистом, не желая того, *от обилия и полноты своей натуры».*

Здесь надо изменить единственную строчку, поскольку в «Отверженных» мораль является непосредственной целью произведения, что, впрочем, вытекает из признания самого поэта, помещенного в самом начале книги в виде предисловия:

«Пока из-за закона и нравов существует социальное проклятие, которое искусственно создает в самом сердце цивилизации ад, усугубляя своей неизбежностью человеческий удел, божественный по своей сути… пока на земле остаются невежество и нищета, книги о природе этого явления могут быть небесполезны».

«Пока»! Увы! Это все равно что сказать «Навек»! Но здесь не место анализировать подобные проблемы. Мы просто хотим воздать должное чудесному таланту поэта, который завладевает вниманием публики, чтобы склонить ее, как упрямую голову ленивого школяра, к необозримым безднам социальной несправедливости.

II

Поэт в своей бурной юности может получать сугубое удовольствие, воспевая великолепие жизни; ибо все, что есть в жизни блестящего и пышного, особенно привлекает юный взгляд. Зрелый же возраст, напротив, с тревогой и любопытством обращается к ее проблемам и тайнам. Есть что-то столь чужеродное в черном пятне, каким кажется бедность на солнце богатства, или, если угодно, в сияющем пятне богатства среди необъятного мрака нищеты, что поэт, философ, литератор должен быть совершенным чудовищем, чтобы хоть иногда не взволноваться, не почувствовать себя заинтригованным, не испытать беспокойства из-за этого. Конечно же, такого литератора нет и не может быть. Вот в чем вопрос: должно ли произведение искусства заниматься чем-то иным помимо искусства, должно ли оно поклоняться лишь самому себе или же ему может быть внушена иная, более или менее благородная, более или менее возвышенная цель?

Особенно, повторю я, в пору своей полной зрелости поэты чувствуют, что их мозг оказывается во власти некоторых темных и мрачных вопросов; их влекут к себе странные пучины. Тем не менее было бы большой ошибкой поставить Виктора Гюго в ряд творцов, которые только в зрелости проникают испытующим взглядом во все проблемы, в наивысшей степени интересующие всеобщее сознание. С первых же шагов – скажем это, – с самого начала его яркой литературной жизни мы находим у него заботу о слабых, изгнанных и про́клятых. Идея справедливости, выросшая из склонности к оправданию, рано проявилась в его творчестве. О! Никогда не оскорбляйте падшую женщину! «Бал в городской ратуше»[2], «Марион Делорм», «Рюи Блас», «Король забавляется»[3] – пример поэтических произведений, достаточно свидетельствующих об этой его уже давней наклонности, можно сказать – почти одержимости.

III

Так ли необходимо делать вещественный разбор «Отверженных» или, точнее, первой части «Отверженных»? Произведение сейчас во всех руках, и каждому известна его фабула и строение. Мне кажется более важным рассмотреть метод, которым воспользовался автор, чтобы явить истины, служителем которых он себя сделал.

Эта книга – о любви к ближнему, написанная, чтобы внушить дух милосердия; она вопрошает, задает сложные вопросы об ужасной и удручающей социальной действительности, обращается к совести читателя: «Ну? Что вы об этом думаете? Какой вывод делаете?»

Что касается ее литературной формы, то это скорее поэма, нежели роман, и предвестие этого мы находим в предисловии к «Марии Тюдор»[4], что доставляет нам еще одно доказательство незыблемости нравственных и литературных представлений прославленного автора:

«…Риф правдивого – мелочь; риф великого – фальшь… Восхитительное всемогущество поэта! Нужно нечто более высокое, чем мы, но живущее, как мы. Гамлет, например, так же реален, как и любой из нас, но более велик. Гамлет колоссален и все же реален. Это потому что Гамлет – не вы, не я, но все мы. Гамлет не человек, но Человек».

Постоянно извлекать великое с помощью правдивого, правдивое с помощью великого – такова, по мысли автора драмы, цель поэта. И эти два слова, «великое» и «правдивое», заключают в себе все. Истина уже содержит в себе нравственность, великое содержит в себе прекрасное.

Вполне очевидно, что в «Отверженных» автор хотел создать живые абстракции, идеальные фигуры, каждая из которых, представляя один из типов, необходимых для развития его тезиса, была бы поднята до эпической высоты. Это роман, построенный по образцу поэмы, где каждый персонаж исключителен лишь в силу того, что гиперболически олицетворяет собой некий общий характер. То, как Виктор Гюго задумал и построил свой роман, бросив в его непостижимое горнило и сплавив в новую коринфскую бронзу[5] драгоценные элементы, предназначенные вообще-то для особых произведений (лирического, эпического, философского направления), лишний раз подтверждает, что поэта увлекла та же неизбежность, которая заставила его в молодости довести былую оду и трагедию до совершенства – то есть до известных нам поэм и драм.

Стало быть, монсеньор Бьенвеню – это гиперболизированное человеколюбие, незыблемая, абсолютная вера в самопожертвование и милосердие, взятая как наиболее совершенное средство воспитания. В изображении этого типажа заметны восхитительно тонкие ноты и мазки. Становится ясно, что именно нравится автору в совершенствовании этой ангельской модели. Монсеньор Бьенвеню отдает все, не имеет ничего своего и не знает иного удовольствия, кроме как всегда, без устали, без сожалений, жертвовать самим собой – в пользу бедных, слабых и даже виноватых. Смиренно склоняясь перед догмой, но не вникая в нее, он посвящает себя применению Евангелия на деле. «Скорее галликанец, чем ультрамонтан»[6], впрочем, человек вполне светский и подобно Сократу одаренный остроумием и силой иронии. Я слышал, что при предыдущем царствовании некий кюре прихода Сен-Рок, не жалевший своего имущества беднякам, однажды утром был застигнут врасплох новыми просьбами. И он внезапно отправил на распродажу все свое движимое имущество, картины и серебро. Эта черта как раз и характерна для монсеньора Бьенвеню. Правда, продолжая историю священника Сен-Рока, добавляют, что слух об этом поступке, совсем простом для сердца Божьего человека, но слишком прекрасном для морали мира сего, распространившись, дошел до короля, и в итоге этот подрывающий основы кюре был вызван к архиепископу и мягко отчитан. Ведь подобный героизм был расценен как косвенный упрек всем прочим пастырям, слишком слабым, чтобы возвыситься до подобного уровня.

Вальжан – простодушный, безобидный силач, невежественный пролетарий, повинный в грехе, который мы все прощаем и опускаем ему (кража хлеба), но из-за чего он, законным порядком наказанный, попадает в школу Зла, то есть на каторгу. Там его ум формируется и оттачивается в тяжелых раздумьях рабства. В итоге он выходит оттуда хитрым и опасным. И платит епископу за гостеприимство новым воровством; но тот спасает его прекрасной ложью, убежденный в том, что Прощение и Милосердие – единственный светоч, способный рассеять мрак его души. И в самом деле, у бывшего каторжника пробуждается совесть, но недостаточно быстро, чтобы косное животное, сидящее в человеке, не повлекло новое падение. Вальжан (отныне г-н Мадлен) стал порядочным, богатым и могущественным. Он обогатил, почти цивилизовал коммуну, до него прозябавшую в бедности, и стал ее мэром. Создал себе восхитительный покров респектабельности; облекся броней добрых дел. Но в один злосчастный день он узнает, что вместо него собираются осудить некоего лже-Вальжана, его глупого и гнусного двойника. Что

делать? Уверен ли он, что внутренний закон, Совесть, приказывает ему уничтожить самого себя, разрушить все трудное и блистательное построение своей новой жизни? Хватит ли ему «света, который каждый человек с рождения приносит в этот мир», чтобы осветить этот запутанный мрак? Из моря тревог г-н Мадлен выходит победителем – но в итоге какой ужасной борьбы! – и вновь становится Вальжаном из любви к Истине и Справедливости. В главе, где кропотливо, тщательно, аналитически выписаны все колебания, оговорки, парадоксы, ложные утешения, отчаянное жульничество в споре человека с самим собой (настоящая буря под сводом черепа), есть страницы, которые могут навсегда стать гордостью не только французской литературы, но даже литературы всего мыслящего Человечества. Замечательно, что эти страницы были написаны для Разумного Человека! Равные им, где была бы столь трагически явлена вся ужасная Казуистика, изначально вписанная в сердце Универсального Человека, пришлось бы искать очень и очень долго.

Есть в этой галерее страданий и мрачных драм ужасная фигура – это жандарм, надсмотрщик, суровое, неумолимое, не умеющее рассуждать правосудие, неистолкованный закон, нечеловеческий рассудок, которому, впрочем (да и можно ли называть это рассудком?), никогда непонятны смягчающие обстоятельства, одним словом, Буква без Духа, – отвратительный Жавер. Хотя я слышал, как некоторые благомыслящие люди говорили по поводу этого Жавера: «В конце концов, он честный человек, и у него есть собственное величие». Это все равно что сказать подобно де Местру: «Я не знаю, что такое честный человек!»[7] Мне, признаюсь в этом с риском сойти за виновного («те, кто дрожит, чувствуют, что виновны», – по словам сумасшедшего Робеспьера[8]), Жавер представляется неисправимым чудовищем, алчущим правосудия как дикий зверь кровавой плоти, короче, абсолютным Врагом.

К тому же мне бы хотелось высказать здесь одно маленькое критическое замечание. Сколь бы огромными, сколь бы решительно очерченными ни выглядели идеальные персонажи поэмы, мы должны предположить, что их прообразы были взяты из самой жизни. Я знаю, что человек в любую профессию способен привнести больше, чем просто рвение. В любом порученном ему деле он становится охотничьим или бойцовым псом. В том несомненно и состоит красота, проистекающая из страсти. Так что можно быть полицейским и с воодушевлением; хотя поступают ли в полицию из воодушевления? И не является ли это, напротив, одной из тех профессий, которую можно

избрать для себя лишь под давлением некоторых обстоятельств и по причинам, совершенно чуждым фанатизму? Предполагаю, что незачем пересказывать и объяснять, какой нежной и горестной красотой Виктор Гюго наделил образ Фантины, падшей гризетки, современной женщины, попавшей в западню между неизбежностью неплодотворного труда и неизбежностью легальной проституции. Мы давно знаем, как мастерски он умеет изобразить этот страстный вопль посреди бездны, эти стенания и яростные слезы львицы-матери, лишившейся своих детенышей! Здесь, в этой совершенно естественной связи, мы вынуждены еще раз признать с какой уверенностью и легкостью рука этого могучего художника, творца колоссов, окрашивает щеки детства и озаряет его глаза, описывая присущую детям резвость и наивность. Словно Микеланджело забавляется, соперничая с Лоуренсом[9] и Веласкесом.

IV

«Отверженные» – книга милосердия, оглушительный окрик, обращенный к слишком влюбленному в себя обществу, слишком мало пекущемуся о бессмертном законе братства; это речь в защиту обездоленных, тех, кто страдает от позорящей их нищеты, высказанная самыми красноречивыми устами своего времени. Несмотря на умышленное плутовство или безотчетную пристрастность в том, как с точки зрения строгой философии очерчены границы проблемы, мы думаем точно так же, как и автор: книги подобного рода никогда не бывают бесполезны.

Виктор Гюго за Человека, но при этом не против Бога. Веруя в Бога, он не выступает против Человека.

Отвергая неистовство бунтующего Атеизма, он не проявляет и кровожадной прожорливости Молоха и Тутатиса[10].

Он верит, что человек рождается добрым, и даже пред лицом неизбежных бедствий не винит Бога в жестокости и злобе.

Я полагаю, что даже для тех, кто находит в ортодоксальной доктрине, в чистой католической теории если не полное, то по крайней мере более внятное объяснение всех смущающих тайн жизни, новая книга Виктора Гюго должна быть Желанной (подобно епископу Бьенвеню[11], о чьем победоносном милосердии она повествует); книгой, вызывающей приветственные рукоплескания и благодарность. И разве не полезно время от времени поэту, философу хватать несколько эгоистичное Счастье за волосы и, тыкая его лицом в кровь и нечистоты, говорить ему: «Смотри, что ты наделало, и испей это»?

Увы! От первородного греха, даже после такого, столь давно обещанного прогресса, всегда останется вполне достаточно, чтобы засвидетельствовать всеми забытую действительность!

Как платить долги, если вы гениальны

Этот анекдот мне рассказали, умоляя никому не пересказывать: как раз поэтому я и хочу поведать его всем[1].

…Он был мрачен, если судить по его насупленным бровям, по широкому крепко сжатому рту, уже не такому губастому, как обычно, по тому, как он внезапно останавливался, меряя шагами пассаж «Опера́» с его двумя галереями. Он был мрачен.

Это была мощнейшая деловая и литературная голова девятнадцатого века – поэтический мозг, набитый цифрами, как кабинет финансиста; человек, переживший сказочные банкротства с гиперболическими и фантасмагорическими предприятиями, в которых он всегда забывал самое главное; неутомимый преследователь мечты, искатель абсолюта; самый курьезный, самый комичный, самый любопытный и самый суетный из персонажей Человеческой комедии, оригинал, столь же несносный в жизни, как и великолепный в своих сочинениях, большой ребенок, раздувшийся от гениальности и тщеславия, у которого столько достоинств и столько причуд, что невозможно отбросить одни из опасения потерять другие и тем самым повредить эту неисправимую и фатальную непомерность!

Отчего же он был так мрачен, этот великий человек? Чтобы вот так брести, понурившись и принуждая свой наморщенный лоб изображать собою шагреневую кожу?

Грезил ли он об ананасе всего за четыре су, о висячем мосте из лиан, о вилле без лестницы с будуарами, затянутыми муслином? Может, какая-то принцесса лет сорока бросила на него один из тех беглых, но глубоких взглядов, которыми красота почитает гений? Или его мозг, вынашивающий какой-нибудь промышленный механизм, терзался всеми муками изобретателя?

Увы, нет! Уныние великого человека было заурядным, будничным, пошлым, постыдным и смешным – он оказался в тех унизительных обстоятельствах, которые всем нам знакомы, когда каждая упорхнувшая минута уносит на своих крыльях спасительный шанс, когда, уставившись взглядом на часы, гений изобретательности чувствует необходимость удвоить, утроить старания, бросить в наступление все свои силы – пропорционально убегающему времени и скорости, приближающей роковой час. Прославленному автору Теории переводного векселя[2] предстояло завтра как раз оплатить один такой на тысячу двести франков, а вечер был уже довольно

поздний.

В подобных случаях часто бывает, что подгоняемый, изнуренный, раздавленный поршнем необходимости ум неожиданно и победоносно вырывается из своего узилища.

Это и случилось с великим романистом – поскольку улыбка сменила на его устах гримасу, удручавшую горделивые черты, взгляд заблистал гордостью и вызовом, и он, снова овладев собой, спокойно двинулся величественным и размеренным шагом к улице Ришелье.

Войдя в дом, где некий богатый и процветающий коммерсант в тот момент отдыхал от дневных трудов у камелька за чашкой чая, он был принят со всеми почестями, которые подобали его имени, и через несколько минут в следующих словах изложил цель своего визита:

– Хотите послезавтра получить для «Сьекль» или «Деба» две большие статьи в рубрику «Литературная смесь» – «Французы о французах»?[3] Две мои большие статьи, за моей подписью? Мне нужно полторы тысячи франков. Для вас это выгодное дельце.

Похоже, что издатель, отличный в том от своих собратьев, нашел этот довод разумным, поскольку сделка была заключена немедленно. А романист, поразмыслив, настоял, чтобы полторы тысячи франков были выплачены ему по выходе первой статьи. Потом безмятежно повернул к пассажу «Опера́».

Через несколько минут он заметил маленького, невзрачного молодого человека[4] с недоброй и умной физиономией, который написал в свое время потрясающее предисловие к «Величию и падению Цезаря Бирото»[5] и уже приобрел известность в журналистских кругах своим шутовским и почти кощунственным остроумием; пиетизм еще не подрезал ему когти, а ханжеские газетенки еще не набросились на него со своими благочестивыми гасильниками.

– Эдуар, хотите получить завтра полторы сотни франков?

– Еще бы!

– Ну что ж! Угощаю вас кофе.

И молодой человек выпил чашку кофе, от которого весь его организм тщедушного южанина сразу же пришел в возбуждение.

– Эдуар, завтра мне нужны три большие колонки для «Литературной смеси» – «Французы о французах». Утром, слышите, причем ранним утром, поскольку я должен переписать статью своей рукой и подписать своим именем. Это очень важно.

Великий человек произнес последние слова с тем восхитительным, напыщенным и надменным тоном, которым говорил иногда другу, которого не мог принять: «Тысяча извинений, мой дорогой, что оставляю вас за дверью, но у меня

свидание с некоей принцессой, всецело доверившей мне свою честь. Так что вы понимаете…»

Эдуар пожал ему руку как благодетелю и побежал строчить.

Вторую статью великий романист заказал на улице Наварен[6].

Первая появилась через день в «Сьекль». Странное дело, она не была подписана ни маленьким, ни великим человеком, но третьим лицом, весьма известным среди тогдашней богемы благодаря своей любви к котам и к «Опера комик».

Второй друг был, да и все еще остается, толстым, ленивым и апатичным, к тому же у него нет идей, он умеет только переливать из пустого в порожнее, шлифуя слова и нанизывая их наподобие индейских ожерелий; а поскольку, чтобы набить словами три большие колонки, требуется гораздо больше времени, нежели целый том идеями, его статья появилась лишь спустя несколько дней. Но не в «Деба», а в «Пресс».

Вексель в тысячу двести франков был погашен, и все совершенно удовлетворены, за исключением издателя, который удовлетворился лишь отчасти. Вот так и платят долги… если вы гениальны.

Если какой-нибудь умник вздумает принять все это за проделку ничтожной газетенки и за покушение на славу величайшего человека нашего времени, он постыдно ошибется; я лишь хотел показать, как великий поэт сумел выбраться из дела с переводным векселем с такой же легкостью, как из интриги самого таинственного и запутанного романа.

Послесловие переводчика

Истинным ценителям талантов Эдгара По я скажу, что полагаю свою задачу выполненной, хотя, чтобы угодить им, я бы с удовольствием расширил ее еще больше. Двух серий «Необычайных историй», «Новых необычайных историй» и «Приключений Артура Гордона Пима» довольно, чтобы представить Эдгара По, рассказчика-фантазера, с разных сторон – то ужасным, то очаровательным, попеременно насмешливым и нежным и всегда философом и аналитиком, любителем магии абсолютного неправдоподобия, любителем самого бескорыстного шутовства. «Эврика» показала им амбициозного и тонкого диалектика. Если бы мою задачу можно было плодотворно продолжить в такой стране, как Франция, мне бы осталось показать Эдгара По – поэта и Эдгара По – литературного критика. Любой истин ный любитель поэзии признает, что первую из этих обязанностей почти невозможно исполнить и что мои весьма скромные способности переводчика не позволяют мне возместить недостающее наслаждение с помощью ритма и рифмы. Тем, кто умеет многое угадывать, таких поэтических фрагментов, включенных в «Новеллы», как «Победительный стих» в «Лигейе», «Дворец с привидениями» в «Падении дома Ашеров» и столь удивительно красноречивого стихотворения «Ворон», будет достаточно, чтобы хотя бы мельком увидеть все чудеса чистого поэта[1].

Что же касается таланта второго рода, критики, то легко понять, что вещи Эдгара По, которые

я мог бы назвать «Беседами по понедельникам»[2], вряд ли понравятся легкомысленным парижанам, поскольку их мало заботят литературные распри, раздирающие этот еще молодой народ, и которые как в литературе, так и в политике делают Север врагом Юга[3].

В заключение хочу сказать французам, безвестным друзьям Эдгара По, что я был горд и счастлив внедрить в их память красоту нового рода; а также (почему бы и не признаться?) мою волю поддерживало удовольствие представить им человека, немного, некоторыми чертами похожего на меня, то есть на некую часть себя самого[4].

Скоро настанет время (мне дозволено верить в это), когда господа издатели популярного французского издания произведений Эдгара По почувствуют настоятельную необходимость придать им солидную, достойную библиотек книголюбов материальную форму и выпустят издание, где

составляющие его произведения будут распределены более сообразным и решительным образом[5].

Эдгар По. Его жизнь и творчество

I

…Видно, твой несчастный хозяин все ожесточеннее и ожесточеннее был гоним неумолимым Роком, пока у его песен не остался единственный припев, пока погребальные песни его Надежды не переняли этот тоскливый припев: «Никогда! Уж никогда!»

Эдгар По. «Ворон»[1]

На троне бронзовом с ухмылкою зловещей
Готовит им Судьба из желчи горкое питье,
И неизбежность мучит их, в свои поймавши клещи.

Теофиль Готье. «Мрак», из сборника «Комедия Смерти»

Не так давно пред нашим судом предстал некий горемыка, чей лоб украшала диковинная и странная татуировка: *Нет удачи!* Так он носил над бровями, словно книга название, клеймо всей своей жизни, и допрос показал, что эта странная надпись была горькой правдой. Есть в литературной истории сходные судьбы, настоящие проклятия – некоторые люди несут слово *неудача,* начертанное загадочными письменами среди извилистых складок своего чела. Слепой ангел искупления бичует их изо всех сил в назидание прочим. Напрасно они проявляют в жизни таланты, добродетели, приятность; общество приберегло для них особую анафему: оно осуждает их за те самые слабости, которыми и наделило своей же травлей. Чего только не сделал Гофман, чтобы обезоружить судьбу, и чего только не предпринял Бальзак, чтобы умилостивить фортуну? Так неужели существует дьявольское Провидение, которое готовит подобным париям несчастья с колыбели, *намеренно* бросая духовные и ангельские натуры во враждебное окружение, как мучеников на растерзание? Неужели существуют *жертвенные* души, обреченные идти к смерти и к славе через собственное разрушение? Неужели кошмар «Мрака»

будет вечно осаждать их? Напрасно они отбиваются, напрасно приспосабливаются к миру, к его расчетливости и коварству; напрасно изощряются в осторожности, закупоривают все входы и выходы, закладывают тюфяками окна, чтобы не влетел случайный метательный снаряд, – ведь Дьявол пролезет и через замочную скважину. Совершенство станет изъяном в их броне, а превосходство – зародышем осуждения.

С высот небес на непокрытое чело
Орел им черепаху сбросит,
Поскольку *им* погибнуть суждено.

Теофиль Готье. «Мрак», из сборника «Комедия Смерти»

Их удел читается во всем их облике, сверкает зловещим отблеском в их глазах, проявляется в жестах, бежит по их артериям с каждым из кровяных телец.

Один знаменитый писатель нашего времени написал книгу, желая доказать, что поэт не может найти достойного места ни в демократическом, ни в аристократическом обществе, ни при республике, ни при абсолютной или конституционной монархии. И сумел ли кто-нибудь ему решительно возразить? Я создаю сегодня новую легенду в поддержку своего тезиса, добавляю нового святого к списку мучеников; мне предстоит написать историю одного из прославленных несчастливцев, слишком одаренного поэзией и страстью, который явился – вослед стольким другим, – чтобы пройти в этом низменном мире суровую школу гения среди душ, во всем уступавших ему.

Какая горестная трагедия – жизнь Эдгара По! Его смерть, его ужасная нужда, ужас которой лишь усугубляется ее пошлостью! Из всех свидетельств, которые мне довелось прочесть, я вынес убеждение, что Соединенные Штаты были для По лишь пространной тюрьмой, по которой он метался с лихорадочным возбуждением существа, созданного, чтобы дышать в более благоуханном мире, нежели это освещенное газом варварство, и его внутренняя, духовная жизнь поэта, пусть даже пьяницы, была лишь беспрестанным усилием, чтобы избежать влияния губительной среды. Неумолима диктатура общественного мнения в демократических обществах; не взывайте к нему ни о милосердии, ни о снисхождении, ни о какой-либо гибкости в применении его законов к многочисленным и сложным случаям нравственной жизни. Словно от нечистой любви к свободе родилась новая тирания, тирания скотов, зоократия, которая

своей злобной нечувствительностью похожа на истукан Джаггернаута[2]. Один биограф (славный малый, причем весьма благонамеренный!) нам степенно скажет что, если бы По захотел упорядочить свой гений и применить свои творческие способности более соответствующим американской почве образом, он мог бы стать *денежным* автором, *a m˚n³y making au²h˚r* [3]; другой (наивный циник) заявит, что, каким бы прекрасным ни был гений По, лучше бы ему иметь просто талант, поскольку талант подобно векселю всегда легче находит сбыт. Третий, возглавлявший газеты и журналы (друг поэта, между прочим), признается, что ему было трудно его использовать и приходилось платить ему меньше остальных, потому что он писал в стиле, слишком превосходящем заурядный. «Как же это отдает лавкой!» – по словам Жозефа де Местра.

Некоторые осмелились на большее и, объединив наиболее тяжеловесное понимание его гения с беспощадностью буржуазного лицемерия, стали наперебой оскорблять его, а после внезапной кончины поэта грубо отчитывали его останки – особенно преуспел в этом г-н Руфус Гризуолд[4], который, по мстительному выражению г-на Джорджа Грэхема[5], совершил *обессмертившую его подлость*. По, которого, быть может, посетило зловещее предчувствие неожиданного конца, указал гг. Гризуолда и Уиллиса своими душеприказчиками[6], доверив им привести в порядок свои произведения, описать свою жизнь и восстановить добрую память о себе. Вместо этого педант-кровосос принялся чернить своего друга в длиннейшем, пошлом и полном ненависти предисловии к посмертному изданию его сочинений.

Выходит, нет в Америке закона, который запрещает пускать собак на кладбище? Что касается г-на Уиллиса, то он, напротив, доказал, что доброжелательность и порядочность всегда идут об руку с подлинным умом и что милосердие по отношению к нашим собратьям не только нравственный долг, а также одна из заповедей хорошего вкуса.

Поговорите о По с американцем, он, возможно, признает его гений, возможно, даже проявит гордость за него; но сардонически-снисходительным тоном, выдающим человека положительного, заговорит с вами о безалаберной жизни поэта, о его насквозь проспиртованном дыхании, которое вспыхнуло бы от свечки, о его привычках бродяги; скажет вам, что это было непостоянное и странное существо, сбившееся с орбиты светило, что он беспрестанно мотался из Балтимора в Нью-Йорк, из Нью-Йорка в Филадельфию, из Филадельфии в Бостон, из Бостона в Балтимор, из Балтимора в Ричмонд. И если, взволновавшись сердцем от этой прелюдии к скорбной истории поэта, вы

намекнете ему, что не один он, возможно, был повинен в подобном бегстве и что нелегко, наверное, спокойно думать и писать в стране, где имеется миллион независимых правителей, где нет столицы и, собственно говоря, аристократии, – вы тогда увидите, как его округлившиеся глаза начнут метать молнии, на губах вскипит пена уязвленного патриотизма и Америка его устами примется поносить свою старую мать Европу и философию былых времен.

Повторяю, я убежден: Эдгар По и его отчизна не были ровней друг другу. Соединенные Штаты – страна-гигант и при этом ребенок; естественно, она ревнует к старому континенту. Гордый своим материальным развитием, анормальным и почти противоестественным, этот новичок в истории простодушно верит во всемогущество промышленности и убежден, как и некоторые убогие среди нас, что она рано или поздно сожрет Дьявола. Время и деньги там так высоко ценятся! Практическая деятельность, раздутая до размеров национальной мании, оставляет в умах весьма мало места для всего, что не является приземленным. Впрочем, По, будучи человеком благородного происхождения, публично заявлял, что большое несчастье для его страны не иметь родовой аристократии, ибо у лишенного аристократии народа культ Прекрасного может лишь прийти в упадок и погибнуть. Он осуждал своих сограждан за их напыщенную и разорительную тягу к роскоши – симптом дурного вкуса, свойственного выскочкам; считал Прогресс, великую современную идею, восторгом простаков и называл *усовершенствования* человеческого жилища «безобразными шрамами и прямоугольными уродствами». У себя на родине это был до странности одинокий ум. Он верил только в незыблемое, в вечное $\pm {}^{3}lf\text{-}\pm am^{3}$ и обладал – жестокая привилегия в самодовольном обществе! – тем великим здравым смыслом в духе Макиавелли, который подобно огненному столпу ведет мудреца сквозь пустыню истории. Что бы подумал этот несчастный, если бы услышал, как поборница *теологии чувства* упраздняет Ад из дружбы к роду людскому[7], а сторонник философии цифр[8] предлагает систему страховок, подписку по одному су с носа на уничтожение войны? А отмена смертной казни и орфографии, две стоящие друг друга глупости! А сколько еще больных, которые сочиняют, *склонив ухо к ветру*, свои флюгерные фантазии, вполне достойные стихии, которая их диктует? Добавьте к этому истинную слабость в некоторых обстоятельствах, чудесную утонченность чувства, страдавшего из-за одной фальшивой ноты, изысканность вкуса, возмущавшегося всем, кроме точной пропорции, ненасытную любовь к Красоте, которая приобрела

силу болезненной страсти, – и вы уже не удивитесь, что для такого человека жизнь обернулась адом и что он плохо кончил; вы восхититесь, что он смог *продержаться* так долго.

II

Семья По была одной из самых почтенных в Балтиморе. Его дед по матери служил генералом во время Войны за независимость; его высоко ценил Лафайет[9] (посетив после войны Соединенные Штаты, знаменитый француз захотел повидать вдову генерала и засвидетельствовать ей свою благодарность за услуги, оказанные ее супругом). Прадед женился на дочери английского адмирала Мак-Брайда, который состоял в родстве с самыми благородными домами Англии. Дэвид По, отец Эдгара, страстно влюбился в английскую актрису Элизабет Арнолд, знаменитую своей красотой; они вместе бежали, и он женился на ней. Чтобы еще теснее связать их судьбы, он и сам стал актером и неоднократно появлялся вместе с женой на театральных подмостках главных городов Соединенных Штатов. Оба супруга умерли в Ричмонде, почти в одно время, оставив в беспомощном состоянии и полнейшей нужде трех детей малого возраста, в том числе Эдгара.

Эдгар По родился в Балтиморе в 1813 году[10]. Эту дату я даю согласно его собственным словам, поскольку Гризуолд относит его рождение к 1811 году. Если когда-нибудь дух романа, пользуясь выражением нашего поэта – дух зловещий и грозный! – руководил чьим-то рождением, то, конечно же, это было рождение По. Он и в самом деле был дитя страсти и авантюры. Богатый городской коммерсант, г-н Аллан, пленился прелестным мальчуганом, которого природа одарила очаровательной наружностью, и, поскольку своих детей у него не было, усыновил несчастного ребенка. Отныне мальчик стал зваться Эдгар Аллан По. Так будущий поэт был воспитан в полнейшем достатке и с обоснованной надеждой на солидное положение в обществе, что придает характеру великолепную уверенность. Его приемные родители взяли мальчика с собой в путешествие по Англии, Шотландии и Ирландии, но, прежде чем вернуться домой, оставили его у доктора Брансби, который держал внушительный пансион в Стоук-Ньюингтоне близ Лондона. В «Вильяме Вильсоне» По описал этот странный, построенный в старинном елизаветинском стиле дом и впечатления от своей ученической жизни.

Он вернулся в Ричмонд в 1822 году и продолжил учебу в Америке, под руководством лучших местных преподавателей. В Шарлоттсвильском университете, куда поступил в 1825 году, он выделился не только превосходными умом, но также почти пугающим избытком страстей – поистине американская

скороспелость, – что в конечном счете и стало причиной его исключения. Стоит заметить мимоходом, что По уже в Шарлоттсвиле проявил замечательные способности к физическим и математическим наукам. Позже он не раз будет применять их в своих странных рассказах, добиваясь этим весьма неожиданного впечатления. Но у меня есть основания полагать, что отнюдь не этой разновидности сочинительства он придавал наибольшее значение и – возможно, даже как раз из-за своей скороспелости – был недалек от того, чтобы счесть их легкомысленным *фиглярством* в сравнении с произведениями чистого вымысла. Несколько злополучных карточных долгов привели к неожиданной размолвке между ним и его приемным отцом, и Эдгар – прелюбопытный факт, доказывающий, что бы там ни говорили, довольно сильную долю рыцарственности в его впечатлительном мозгу, – решил принять участие в войне эллинов против турок. Он отправился в Грецию сражаться. Что с ним случилось на Востоке? Что он там делал? Исследовал ли классическое побережье Средиземного моря? Почему мы вдруг обнаруживаем его в Санкт-Петербурге, без паспорта, замешанного в какие-то темные дела и вынужденного обратиться к американскому посланнику Генри Мидлтону, чтобы избежать русской каталажки и вернуться домой? В его биографии имеется большой пропуск, который мог бы заполнить только он. Жизнеописание Эдгара По, его юности и приключений в России, так и не вышло в свет, хотя неоднократно объявлялось газетами.

Вернувшись в Америку в 1829 году, он проявил желание поступить в Вест-Пойнтскую военную школу, и в самом деле был туда принят; однако там, как и в прочих местах, проявил восхитительно одаренный, но совершенно недисциплинированный ум и через несколько месяцев был отчислен. В то же время в его приемной семье произошло событие, которому предстояло повлиять самым серьезным образом на всю его жизнь. Г-жа Аллан, к которой, он, похоже, испытывал настоящую сыновнюю любовь, умерла, и г-н Аллан женился на совсем молодой женщине. Случилась домашняя сцена – история странная и малопонятная, которую я не могу пересказать, потому что она внятно не объяснена ни одним биографом. Факт в том, что По бурно расстался с г-ном Алланом, и тот, уже имея детей от второго брака, совершенно лишил его наследства.

Вскоре, покинув Ричмонд, По опубликовал маленький томик стихов[11]; на самом деле это была поистине яркая заря. Для того, кто умеет чувствовать английскую поэзию, тут уже проявилось все: и неземная звучность, и спокойствие в печали, и дивная

торжественность, и скороспелый опыт – я хочу сказать, *врожденный опыт,* – который отличает великих поэтов.

Нужда на какое-то время сделала его солдатом, и возможно, что он пользовался томительными досугами гарнизонной жизни, чтобы придумывать сюжеты для своих будущих сочинений, которые словно нарочно созданы, чтобы доказать нам, что *необычность* – одна из неотъемлемых частей прекрасного. Вернувшись к литературной жизни, к единственной стихии, где только и могут дышать некоторые не вписавшиеся в общество существа, По угасал в крайней нищете, пока некий владелец журнала не учредил сразу две премии: одну за лучший рассказ, другую за лучшее стихо творение. Необычайно красивый почерк привлек взгляд г-на Кеннеди, возглавлявшего комиссию, и он захотел самолично ознакомиться с рукописью. В итоге По выиграл обе премии, но ему была вручена только одна. Председатель комиссии полюбопытствовал взглянуть на незнакомца. Издатель привел к нему молодого человека поразительной красоты, оборванного, но застегнутого на все пуговицы и выглядевшего джентльменом – столь же гордым, сколь и голодным. Кеннеди повел себя безупречно. Он познакомил По с Томасом Уайтом, который основал в Ричмонде *Southern Liteterary Messenger.* Г-н Уайт был человеком отважным, но без малейшего литературного таланта; ему был нужен помощник. Таким образом, По оказался самым молодым – в двадцать два года – главным редактором обозрения, судьба которого целиком зависела от него. В *Southern Liteterary Messenger* с тех пор признали, что именно этому несносному чудаку, этому горькому пьянице обозрение было обязано своей широкой аудиторией и прибыльной известностью. Именно в детище Уайта впервые появились «Необыкновенные приключения Ганса Пфаля» и многие другие рассказы, с которыми познакомятся и наши читатели. Примерно два года Эдгар По с небывалой увлеченностью удивлял свою публику чередой сочинений совершенно нового жанра и критическими статьями, которые неизменно приковывали к себе внимание своей свежестью, ясностью и обоснованной строгостью. Его статьи касались книг всех жанров, и основательное образование, которое получил молодой человек, тут ему изрядно пригодилось. Чтобы вы знали: значительный труд исполнялся им за пятьсот долларов, то есть за две тысячи семьсот франков в год. «И немедленно», – пишет Гризуолд (что означает: *вообразил себя богачом, вот дурак!*) – он женился на молодой девушке, красивой, очаровательной, доброго и самоотверженного нрава, но «у которой не было ни гроша», – добавляет тот же Гризуолд с оттенком презрения. Избранницей

оказалась Виргиния Клемм, кузина Эдгара.

Несмотря на услуги, оказанные молодым редактором журналу, года через два г-н Уайт рассорился с ним. Причину разрыва надо искать, по-видимому, в приступах ипохондрии и запоях поэта – весьма характерных несчастных привычках, омрачавших его духовное небо подобно хмурым тучам, которые внезапно придают самому романтическому пейзажу непоправимо тоскливый вид. Отныне мы увидим, как он подобно обитателю пустыни начнет скитаться по главным городам Соединенных Штатов. Повсюду он будет возглавлять журналы или блестяще сотрудничать с ними, с поразительной скоростью писать критические статьи и полные магии философские рассказы, которые появятся под общим названием «Гротески и арабески» – замечательное заглавие, данное с глубоким умыслом. Становится видно, что во многих отношениях литература По является вне– или надчеловеческой. Мы узнаем из обидных и возмутительных газетных заметок, что г-н По и его жена, опасно заболев в Фордэме, оказались в совершенной нищете. Вскоре после смерти г-жи По у поэта случились первые приступы *delirium tremens*[12]. Внезапно в одной газете появилась новая заметка – более чем жестокая, – которая обвинила его в презрении и отвращении к людям и учинила над ним настоящее тенденциозное судилище, возбудив против него общественное мнение и навсегда ввергнув в одну из самых бесплодно-утомительных битв, что мне известны.

Разумеется, он зарабатывал деньги, и литературным трудам почти удавалось его прокормить. Но у меня есть доказательства, что ему приходилось беспрестанно преодолевать отвратительные трудности. Он мечтал, подобно многим писателям, о собственном *журнале*, хотел быть хозяином «*у себя дома*» и, чтобы достичь этой цели и добыть достаточную сумму денег, прибегнул к *публичным чтениям*. Известно, что такое эти чтения – они своего рода спекуляция, Коллеж де Франс, предоставленный в распоряжение любого литератора: автор публикует прочитанный текст лишь после того, как извлечет из него столько дохода, сколько тот сможет принести. По уже устраивал в Нью-Йорке *чтение* «Эврики», своей космогонической поэмы, из-за которой даже начались большие споры. В этот раз он рассчитывал на нечто подобное в своей родной Виргинии. Как он писал Уиллису, ему хотелось устроить турне по Западу и Югу, надеясь на содействие своих друзей из литературной среды и на прежние знакомства по Вест-Пойнтской школе. Так что он посетил главные города Виргинии,

и конечно же Ричмонд. Все те, кто не видел По с поры его безвестной юности, сбежались толпой, чтобы полюбоваться на

своего знаменитого соотечественника. И он предстал перед ними – красивый, элегантный, исполненный достоинства, – как и подобает гению. Я даже думаю, что с некоторых пор он собирался довести свою благосклонность до того, чтобы вступить в Общество трезвости. Он избрал тему столь же широкую, сколь и возвышенную: «Первооснова поэзии» – и развил ее с той ясностью ума, которая была одним из его достоинств. Он полагал как истинный поэт, что у цели поэзии и ее основы общая природа: она не должна иметь в виду ничего иного, кроме самой себя.

Прекрасный прием, который ему устроили, наполнил его бедное сердце гордостью и радостью; он был настолько очарован, что даже говорил о том, чтобы окончательно обосноваться в Ричмонде и закончить свои дни в местах, ставших ему дорогими из-за детских воспоминаний. Однако у него остались дела в Нью-Йорке, и 4 октября он уехал, жалуясь на озноб и слабость. По приезде в Балтимор 6-го вечером он велел перенести свой багаж на платформу, с которой должен был отправиться в Филадельфию, и, по-прежнему плохо чувствуя себя, пошел в таверну, чтобы выпить что-нибудь возбуждающее. К несчастью, там он встретил старых знакомых и задержался. На следующее утро, в бледной рассветной полумгле, на дороге было найдено еще живое тело, которое смерть уже отметила своей царственной печатью. При этом безымянном теле не нашли ни документов, ни денег и доставили его в больницу. Там По и умер в тот же вечер 7 октября 1849 года, в возрасте тридцати семи лет[13], сраженный белой горячкой, этой ужасной гостьей, которая уже посещала его мозг раз или два. Так ушел из этого мира один из величайших литературных героев, гениальный человек, написавший в «Черном коте» вещие слова: *«Какая болезнь сравнится с алкоголизмом!»*

Его смерть – почти самоубийство, долго готовившееся. По крайней мере, она наделала шуму. Разразился великий вопль – *добродетель* со сладострастием дала полную волю своему напыщенному *ханжеству*. Даже самые снисходительные надгробные речи не смогли удержаться от неизбежной буржуазной морали, которая, разумеется, не упустила такой восхитительный случай. Г-н Гризуолд вовсю чернил покойного; искренне же сокрушенный г-н Уиллис повел себя более чем пристойно. Увы! Тот, кто преодолел самые крутые высоты эстетики и погрузился в наименее исследованные пучины человеческого сознания, кто прошел через жизнь, похожую на бурю без затиший, нашел новые, доселе неведомые средства, чтобы удивлять воображение и пленять изголодавшиеся по Красоте умы, умер в больнице после нескольких часов агонии –

какая участь! И столько величия, столько несчастья лишь для того, чтобы взметнуть вихрь буржуазного пустословия, чтобы стать поживой, благодатной темой для добродетельных газетчиков!

Utdeclamation fias!

Подобные зрелища не новы; редко бывает, чтобы свежая могила выдающегося человека не стала бы местом скандалов. Впрочем, общество не любит этих странных несчастливцев либо потому, что они смущают его празднества, либо потому, что оно наивно смотрит на них, как на угрызения собственной совести (и в этом оно несомненно право). Кто не помнит парижские разглагольствования, сопровождавшие смерть Бальзака, умершего вполне благопристойно? А вот еще совсем недавний случай – сегодня, 26 января, ровно год, как писатель восхитительной честности, высокого ума, и *всегда трезвый*, вышел, никого не беспокоя, украдкой – так, что сама эта украдка походила на презрение, – и освободил свою душу от жизни на самой черной улице, какую смог сыскать, – какие отвратительные проповеди начались! Более того, некий именитый журналист, которого даже Иисус никогда не сможет научить великодушию, нашел несчастье вполне забавным, чтобы отметить его грубым каламбуром[14]. Среди многочисленных *прав человека*, о которых мудрость XIX века столь часто и охотно вспоминает, были забыты два весьма важных: это право противоречить себе и право *уйти*. Но *общество* смотрит на того, кто уходит, как на заносчивого наглеца; оно охотно покарало бы иные бренные останки, как тот несчастный, пораженный вампиризмом солдат, которого вид трупа приводил в исступление. И все же можно сказать без всякой велеречивости и игры словами, что под давлением некоторых обстоятельств и после серьезного изучения некоторой несовместимости себя с миром, при твердой вере в некоторые догматы и в переселение душ самоубийство порой – самый здравый поступок в жизни. И так образуется уже многочисленная компания призраков, которые по-дружески навещают нас, и каждый из них, щедро осыпая нас заверениями, нахваливает свой нынешний покой.

Признаем все же, что мрачный конец автора «Эврики» породил несколько утешительных исключений, без чего пришлось бы отчаяться и признать себя побежденными. Г-н Уиллис, как я уже упоминал, высказался достойно и даже с волнением о хороших отношениях, которые у него всегда были с По. Гг. Джон Нил и Джордж Грэхем призвали г-на Гризуолда к стыдливости[15]. Г-н Лонгфелло[16] – и это тем более порядочно, что По жестоко его

критиковал, – сумел восхвалить в подобающей поэту манере высокую мощь усопшего и как стихотворца, и как прозаика. Некто неизвестный написал, что литературная Америка потеряла самую сильную свою голову.

Но самым разбитым, растерзанным, пронзенным семью клинками было сердце миссис Клемм. «Жестокая судьба, – сказал Уиллис, у которого я позаимствовал эти подробности почти слово в слово, – жестокая судьба выпала тому, кого она опекала и оберегала». Ведь Эдгар По был человеком неудобным; кроме того что он писал в стиле, *слишком превышавшем заурядный интеллектуальный уровень, чтобы ему за это платить слишком много*, у него были постоянные денежные затруднения, и часто им с больной женой не хватало самого необходимого для жизни. Однажды в кабинет Уиллиса вошла пожилая, кроткая, сосредоточенная женщина. Это была г-жа Клемм. Она *искала работу* для своего дорогого Эдгара. Биограф пишет, что был искренне удивлен не только безоговорочной похвалой и точной оценкой, которую она дала талантам своего сына, но и всем ее обликом, кротким и печальным голосом, несколько старомодными, но красивыми и благородными манерами. «И на протяжении многих лет, – добавляет он, – мы видели, как эта неутомимая, бедно одетая служительница гения ходила из газеты в газету, чтобы продать то стихотворение, то статью, говоря иногда, что *он* болен – единственное объяснение, единственное оправдание, неизменное извинение, которое она давала, когда ее сына внезапно поражало творческое бесплодие, так хорошо знакомое нервным литераторам, – и никогда она не позволяла сорваться со своих уст ни единому звуку, который можно было бы истолковать как сомнение, как умаление ее веры в гений и волю ее любимца. Когда ее дочь умерла, она привязалась к нему, выжившему в губительной схватке с болезнью, с еще большим материнским пылом – жила подле него, заботилась, опекала, защищала от жизни и от себя самого». Конечно, заключает Уиллис с возвышенной и непредвзятой правотой, если самоотверженность женщины, родившаяся с первой любовью и поддерживаемая человеческой страстью, так превозносит и освящает свой предмет, то разве не говорит это в пользу человека, внушившего подобную преданность – чистую, бескорыстную и святую? Хулителям По и в самом деле надо было заметить: он обладал столь сильным очарованием, что оно могло быть лишь свидетельством его достоинств.

Можно догадаться, сколь ужасной была новость для несчастной женщины. Она написала Уиллису письмо, вот несколько строк из него:

«Я узнала сегодня утром о смерти моего любимого Эдди… Можете ли вы сообщить мне какие-нибудь подробности по поводу ее обстоятельств? <…> О! Не оставляйте вашу бедную подругу в этой горькой скорби… Попросите г-на … заглянуть ко мне, я должна исполнить по отношению к нему одно поручение моего бедного Эдди… Мне нет надобности просить вас объявить о его смерти и хорошо отозваться о нем. Я знаю, что вы и так это сделаете. *Но непременно упомяните о том, каким нежным сыном он был для меня,* его бедной, безутешной матери…»

Мне кажется, что своим душевным величием эта женщина не уступает античным образцам. Сраженная непоправимым горем, она думает только о репутации того, кто был для нее всем, и ей недостаточно слов о его гениальности, надо, чтобы все знали: он был человеком чести и нежным сыном. Очевидно, что эта мать – светоч и очаг, зажженный лучом с высочайших небес, – была дана в назидание нашим народам, которые так мало пекутся о самоотверженности, героизме, обо всем, что превыше долга. Не будет ли справедливостью начертать на произведениях поэта и имя той, кто была нравственным солнцем его жизни? Это увековечит в славе имя женщины, чья нежность умела врачевать его раны и чей образ будет вечно осенять список мучеников литературы.

III

Жизнь Эдгара По, его нравы, манеры, наружность, все, что составляет единство личности, представляется нам чем-то сумрачным и одновременно блестящим. Эта личность была странной, пленительной и, подобно его произведениям, отмечена печатью невыразимой меланхолии. Впрочем, природа одарила его необычайно щедро. В молодости он проявлял редкую способность ко всем физическим упражнениям и, хотя был невысок ростом, с ногами и руками, как у женщины – да и во всем его существе сквозило это женское изящество, – был очень крепок и способен на чудесные проявления силы. В юности ему случилось на спор проплыть столько, что это казалось невозможным. Говорят, что те, кто уготован Природой к чему-то великому, получают от нее энергичный характер, подобно тому, как она наделяет мощной жизненной силой деревья, предназначенные символизировать скорбь и боль. Подобные люди, порой хилые с виду, пригодны и для кутежа, и для работы, способны на излишества и на удивительное воздержание.

Среди черт Эдгара По есть такие, насчет которых царит единодушное согласие: например, его высокое природное благородство, красноречие и красота, которой он, говорят, немного тщеславился. Его манеры, причудливая смесь высокомерия и удивительной мягкости, были исполнены уверенности. Облик, манера держать себя, жесты, посадка головы – все обличало в нем, особенно в его лучшие дни, избранное создание. Все его существо дышало проникновенной торжественностью. Он воистину был отмечен природой, подобно тому как лица некоторых прохожих приковывают к себе взгляд случайного наблюдателя и долго тревожат его память. Даже педантичный и желчный Гризуолд признает, что, когда он пришел с визитом к По и нашел его еще бледным и осунувшимся из-за болезни и смерти жены, тот поразил его сверх меры не только совершенством своих манер, но также аристократичностью облика и благоуханной атмосферой квартиры, впрочем, довольно скромно обставленной. Гризуолду невдомек, что поэт в большей степени, нежели все прочие, обладает той чудесной привилегией, которую приписывают парижанкам и испанкам, – умением сделать себе украшение из ничего и что По, влюбленный в красоту во всех ее проявлениях, видимо, овладел искусством превратить лачугу во дворец нового рода. Не набрасывал ли он оригинальные и прелюбопытные эскизы мебели, планы загородных домов, садов и преобразования

ландшафтов?

Существует прелестное письмо г-жи Френсис Осгуд[17], связанной с По искренней дружбой, в котором она сообщает о его нравах, о его личности и семейной жизни прелюбопытные подробности. Эта женщина, и сама замечательная писательница, смело отвергает все пороки и грехи, в которых упрекали поэта.

«С мужчинами, – пишет она Гризуолду, – он, возможно, и был таким, каким вы его описываете, и как мужчина вы, может быть, правы. Но я на самом деле утверждаю, что с женщинами он был совершенно иным и что никакая женщина не могла познакомиться с г-ном По и не испытать к нему глубокий интерес. Он всегда был для меня образцом элегантности, благородства и великодушия…

Первый раз мы увиделись в “Астор-Хаусе”. Уиллис передал мне за общим столом “Ворона” и сказал, что автор желал бы узнать мое мнение о нем. Таинственная и сверхъестественная музыка этого странного стихотворения пронзила меня так глубоко, что, узнав о желании По быть мне представленным, я испытала необычайное чувство, походившее на ужас. Появившись предо мной – красивое, гордое лицо, темные глаза, изливавшие особый свет, свет чувства и мысли, а манеры – невыразимое сочетание достоинства и очарования, – он поклонился – спокойный, серьезный, почти холодный; но под этой холодностью чувствовалась столь явная симпатия, что на меня это невольно произвело глубокое впечатление. С этого момента и до самой его смерти мы оставались друзьями… и я знаю, что в своих последних словах он помянул меня и дал мне, еще до того, как его рассудок пал со своего монаршего трона, последнее доказательство своей верности в дружбе.

Особенно в домашней обстановке, одновременно простой и поэтичной, характер По проявлялся для меня в своем наилучшем свете. Он был шаловлив, нежен и остроумен; то послушен, то строптив, как избалованный ребенок, но у него всегда находилось для своей юной кроткой и обожаемой жены и для всех, кто приходил к нему в дом, даже среди самых утомительных литературных трудов, ласковое слово, доброжелательная улыбка, милые и приятные знаки внимания. Он проводил бесконечные часы за письменным столом, под портретом *Линор*, своей умершей возлюбленной, и прилежно, покорно записывал своим восхитительным почерком блестящие фантазии, которые возникали в его удивительном, беспрестанно бодрствующем мозгу. Я помню, как однажды утром видела его более веселым и оживленным, чем обычно. Виргиния, его нежная жена, попросила меня навещать его, и мне было невозможно противиться этим

просьбам… Я нашла его за работой над серией статей, которые он позже опубликовал под названием “*The Liteterati of New-York*”. “Видите, – сказал он мне с торжествующим смехом, разворачивая передо мной некоторые из множества маленьких бумажных рулончиков (он писал на узких полосках, наверняка чтобы подогнать текст к ширине газетной колонки), – я вам сейчас покажу по разнице в длине степень моего почтения к каждому из вашей литературной братии. В каждой из этих бумажек надлежащим образом рассмотрен и свернут один из вас. Подите-ка сюда, Виргиния, помогите мне!” – и они стали разматывать их вручную. Наконец остался один свиток, который показался мне бесконечным. Виргиния, смеясь и держа его за кончик, отступила в один угол комнаты, а ее муж в другой. “И что же это за счастливец, – спросила я, – которого вы сочли достойным столь неизмеримой доброты?” – «Слышите? – воскликнул он. – Будто ее тщеславное сердечко уже не подсказало ей, что это она сама!”

Когда я была в отъезде из-за моего здоровья, мы с ним регулярно обменивались письмами, в чем я подчинялась живейшим просьбам его жены, полагавшей, что я могу благотворно повлиять на него… Что касается любви и доверия, существовавших между ним и женой и которые были для меня восхитительным зрелищем, то я не сумела бы рассказать о них с подобающей убедительностью и теплотой. Я пренебрегаю несколькими мелкими поэтическими эпизодами, на которые его подвигнул романтический нрав. Думаю, она была единственной женщиной, которую он когда-либо по-настоящему любил…»

В новеллах По нет никакой любви. По крайней мере, «*Лигейя», «Элеонора»* не являются, собственно говоря, любовными историями; главная идея, на которую опирается произведение, тут совсем иная. Быть может, он полагал, что проза не тот язык, который может подняться на высоту этого странного и почти невыразимого чувства; зато в его стихах любовь в изобилии. Божественная страсть тут проявляется во всем своем звездном великолепии и всегда прикрыта завесой неизлечимой меланхолии. В своих статьях он порой говорит о любви, и даже как о предмете, одно имя которого заставляет трепетать перо. В *The Domain of Arnhaim* он утверждает, что четыре элементарных условия счастья – это жизнь на вольном воздухе, любовь женщины, равнодушие ко всякому честолюбию и творение новой Красоты. Подобное утверждение подкрепляет мысль г-жи Френсис Осгуд о рыцарственном уважении По к женщинам. Несмотря на его необыкновенный талант к гротескному и ужасному, во всем его творчестве нет ни одного пассажа, который имел бы отношение к похотливости или хотя бы к чувственным

удовольствиям. Изображенные им женщины словно окружены ореолом; они сияют в дымке сверхъестественного и написаны в выспренной манере обожателя. Что касается *мелких романтических эпизодов*, то стоит ли удивляться, что человек столь легко возбудимый, чья жажда Красоты была, быть может, главной его чертой, порой со всем пылом страсти отдавался галантности – этому вулканическому и приторному цветку, для которого кипучий мозг поэтов любимое место произрастания.

О его своеобразной красоте, о которой говорят многие биографы, я думаю, можно составить себе приблизительное представление, призвав на помощь все туманные, но тем не менее характерные понятия, содержащиеся в слове *романтичный* — этим словом обычно обозначают все виды *насыщенной* красоты, особенно это касается ее выразительности. У По был широкий, властный лоб, где некоторые выпуклости выдавали бьющие через край дарования, главными из которых были его способности к сочинительству, сравнению и отыскиванию причинности, а среди них спокойно и гордо царило чувство идеала, эстетического по преимуществу. И все же, несмотря на эти поразительные дары природы или как раз из-за них, в профиль на эту голову, возможно, было не так приятно смотреть. Как и во всем, чрезмерном в каком-то смысле, недостаток мог проистекать от самого изобилия. У него были большие глаза, темные и наполненные светом, неопределенного, сумрачного цвета, близкого к фиолетовому, крупный благородный нос, рот тонкогубый и печальный, с легкой улыбкой, лицо от природы смуглое, хоть и бледное, выражение немного рассеянное и неуловимо тронутое его обычной меланхолией.

По умел замечательно вести беседу; общение с ним обогащало. Он не был так называемым краснобаем – явление отвратительное, – а впрочем, и его речь, и перо гнушались банальностей; но богатейший язык, солидные познания, впечатления, почерпнутые во многих странах, превращали разговор с ним в увлекательный урок. Его красноречие, в высшей степени поэтическое, исполненное методичности, но при этом избегавшее всякого известного метода, а также целый арсенал образов, извлеченных из мира, который редко посещают заурядные умы, изумительное искусство выводить из очевидных и вполне приемлемых положений таинственные и совершенно новые истины, открывать удивительные перспективы – одним словом, искусство увлекать, будить мысль, навевать грезы, вырывать души из болота косности – производили на слушателей неизгладимое впечатление. Однако случалось подчас – так говорят, по крайней мере, – что поэт, находя удовольствие в

некоей разрушительной прихоти, внезапно возвращал своих друзей на землю каким-нибудь циничным замечанием, грубо уничтожавшим его остроумные построения. Впрочем, надо отметить, что он был не слишком придирчив в выборе собеседников, и я полагаю, что читатель без труда найдет в истории и другие выдающиеся, оригинальные умы, которые не брезговали любым обществом. Некоторым душам, одиноким среди толпы, которую они потчуют своим монологом, не очень-то важна чуткость публики. В сущности, это братство, основанное на презрении.

Все же приходится сказать пару слов о его пьянстве, торжественно отмеченном и заслужившем столько попреков, что могло показаться, будто за исключением По все прочие писатели Соединенных Штатов просто ангелы трезвости. Тут допустимы многие объяснения и ни одно не исключает остальных. Прежде всего я должен заметить, что, по утверждению Уиллиса и г-жи Осгуд, малейшего количества спиртного было довольно, чтобы совершенно вывести его организм из строя. Впрочем, легко предположить, что человек столь по-настоящему одинокий, столь глубоко несчастный, способный подчас рассматривать всю социальную систему как парадокс и надувательство, терзаемый безжалостной судьбой и часто повторявший, что общество – всего лишь скопище ничтожеств (эти слова приводит Гризуолд, возмущенный как человек, который втайне думает то же самое, но никогда не скажет), – повторяю, естественно предположить, что поэт, с детства предоставленный всем случайностям свободной жизни и перегружавший свой мозг упорным, безостановочным трудом, порой искал сладость забвения в бутылке. Литературные горечи, головокружение перед бесконечностью, семейные неурядицы, возмущение своей нищетой – от всего этого По убегал в черноту опьянения как в заранее уготованную могилу. Но, сколь бы приемлемым ни казалось это объяснение, для меня оно слишком узко, и я остерегаюсь его убогой простоты.

Я знаю, что он пил отнюдь не как гурман, но как варвар, с совершенно американской действенностью и экономией времени, словно выполняя убийственную задачу, словно имея в себе *нечто*, что надо убить, – *a worm that would not die.* Впрочем, рассказывают, что однажды По, затеяв снова жениться (уже были опубликованы объявления о бракосочетании, а когда его стали поздравлять с союзом, которому надлежало стать залогом счастья и благополучия, он вдруг заявил: «Может, вы и видели объявления, но зарубите себе на носу: я снова не женюсь!»), закатил чудовищный скандал соседям невесты, прибегнув, таким образом,

к своему пороку, чтобы не совершить клятвопреступления по отношению к усопшей, чей образ, восхитительно воспетый им в «Аннабель Ли», всегда жил в нем. Так что я усматриваю во многих подобных случаях преднамеренность – как бесконечно ценный, установленный и достоверный факт.

С другой стороны, я читаю в длинной статье из *Southern Literary Messenger*, – том самом журнале, где он начал свое поприще, – что никогда чистота, совершенство его стиля, ясность мысли и пыл к работе не страдали от этой ужасной привычки. Но созданию большинства его превосходных произведений предшествовал (или следовал за ним) один из запоев; например, после публикации «Эврики» он немедленно принес жертву своей прискорбной наклонности, а в Нью-Йорке, тем же самым утром, когда появился «Ворон» и имя поэта было у всех на устах, он плелся по Бродвею, шатаясь самым постыдным образом. Заметьте, что слова *предшествовал* или *следовал* подразумевают, что опьянение могло служить как стимулирующим, так и расслабляющим средством.

Итак, не подлежит сомнению, что подобно беглым и ярким впечатлениям (тем более ярким, что при своем возврате они становятся еще более беглыми), возникающим порой вслед за неким внешним симптомом, своего рода предупреждением (вроде звона колокола, музыкальной ноты или забытого запаха), за которым следует событие, сходное с уже знакомым и занявшее то же место в прежде обнаруженной цепочке, в опьянении существует сцепление не только снов, но и умозаключений, а они, чтобы воспроизвести себя, нуждаются в породившей их среде. Если читатель без отвращения следовал за моей мыслью, он уже угадал мой вывод: я полагаю, что в большинстве случаев, хотя наверняка не во всех, пьянство По было мнемоническим средством, методом работы – довольно энергичным, но освоенным его страстной натурой. Поэт научился пить, как старательный литератор упражняется, ведя тетрадь с заметками. Он не мог устоять перед желанием вновь обрести дивные и ужасающие видения, изощренные теории, явившиеся ему в предыдущую бурю, то были старые знакомые, которые властно влекли его к себе, и, чтобы снова встретиться с ними, он избирал самый опасный, но самый прямой путь. Часть того, чем мы сегодня наслаждаемся, убила его.

IV

О произведениях этого странного гения я мало что могу сказать; публика сама даст понять, что она о них думает. Возможно, мне будет трудно, хотя отнюдь не невозможно, разобраться с его методом, объяснить его подход, особенно в тех его произведениях, где главное впечатление достигается весьма умелым анализом. Я мог бы ввести читателя в тайны творчества По, долго распространяться о той стороне американского гения, которая заставляет его наслаждаться побежденной трудностью, разъясненной загадкой, удавшимся фокусом, побуждает его играть с детским и почти извращенным наслаждением в мире вероятностей и догадок и создавать мистификации, которые его изощренное искусство наделило правдоподобной жизнью. Никто не будет отрицать, что По – великолепный жонглер, и я знаю, что он особенно ценил другую часть своих произведений. Я хочу сделать несколько важных замечаний, впрочем очень коротких.

Эдгару По будет дано завоевать восхищение мыслящих людей не из-за физических чудес (хотя они принесли ему известность), а благодаря своей любви к Прекрасному, благодаря познанию гармоничных условий для красоты, благодаря глубокой, печальной и при этом тщательно отделанной поэзии, прозрачной и правильной, как ограненный кристалл, благодаря своему восхитительному, чистому и своеобразному стилю, плотному, словно кольца кольчуги, снисходительному и тщательному, чей легчайший умысел мягко подталкивает читателя к желаемой цели, и, наконец, особенно благодаря тому совершенно особому дарованию, уникальному темпераменту, который позволил ему живописать и разъяснять в безупречной, захватывающей, внушающей ужас манере *исключения нравственного порядка.* Дидро, если привести один пример из сотни, – сангвинический автор; По – писатель, пишущий нервами и даже чем-то бóльшим. И лучший из всех, кого я знаю.

Приступая к любой теме, он словно затягивает вас, но мягко, как водоворот. Его торжественность удивляет и держит ум настороже. С самого начала чувствуешь, что речь идет о чем-то важном. И медленно, постепенно разворачивается история, весь интерес к которой держится на неуловимом отклонении разума, на дерзкой гипотезе, на ошибке неосторожной Природы в дозировке сплава способностей. Охваченный головокружением читатель вынужден следовать за автором в его захватывающих дедукциях.

Никто, повторяю, не рассказывал с большей магией об

исключениях человеческой жизни и природы: о жгучем любопытстве к выздоровлению; об окончании времени года, перегруженного раздражающим великолепием, о теплой, сырой и туманной погоде, когда южный ветер смягчает и расслабляет нервы, натянутые будто струны какого-нибудь инструмента, а глаза заволакиваются слезами, идущими не от сердца; когда галлюцинация поначалу оставляет место сомнению, но вскоре отвергает его и начинает резонерствовать, как по книге; когда в рассудке воцаряется абсурд и правит им с ужасной логикой, когда истерия захватывает место воли, и начинается противоборство между нервами и умом, и человек разлаживается до такой степени, что выражает боль смехом. По анализирует самое мимолетное, взвешивает невесомое и кропотливо, по-научному, отчего ужас лишь усугубляется, описывает все то мнимое, что колышется вокруг нервного человека и ведет его к недугу.

Сама страсть, с которой он бросается в гротеск ради любви к гротеску и в ужасное ради любви к ужасному, служит мне для подтверждения искренности его творчества и согласия в этом человека с поэтом. Я уже отмечал, что у некоторых людей подобная страсть подчас бывает следствием огромных запасов нерастраченной жизненной энергии, упорного целомудрия, а также глубокой подавляемой чувственности. Сверхъестественное наслаждение, которое может испытать человек, видя, как течет его собственная кровь, внезапные, яростные бесцельные порывы, непроизвольные вопли в пустоту, когда ум ничего не приказывал глотке, – все это явления одного порядка.

Погрузившись в эту литературу, где воздух разрежен, душа может испытать смутную тревогу, скорый на слезы страх и сердечную дурноту, накатывающие на человека в грандиозных и странных местах. Но тем сильнее восхищение, а впрочем, искусство так велико! Тут и фон, и второстепенные детали вторят чувствам персонажей. Безлюдье природы или суета городов – все здесь описано нервно и фантастично. Как и наш Эжен Делакруа, вознесший свое искусство на высоту великой поэзии, Эдгар По любит приводить в движение собственные фигуры на лиловато-зеленоватом фоне, где чудится свечение гнилушек и запах грозы. К природе живых существ присоединяется и так называемая неодушевленная природа и подобно им тоже сотрясается от сверхъестественной, гальванической дрожи. Опиум углубляет пространство, придает магическое значение всем оттенкам цвета, наделяет каждый звук более осмысленными вибрациями. Иногда в этих пейзажах внезапно открываются великолепные прогалины, словно глотки света и цвета, и становится видно, как на далеком горизонте возникают окутанные дымкой восточные города

причудливой архитектуры, на которые солнце изливает золотые дожди.

Герои По или, скорее, герой По – человек с необычайно обостренными способностями, с развинченными нервами, человек, чья пламенная и терпеливая воля бросает вызов трудностям, а взгляд с непреклонностью клинка устремлен на предметы, которые увеличиваются по мере того, как на них смотрят. Скажем так – это сам По. И его женщины, лучезарные и больные, умирающие от странных недугов и говорящие похожим на музыку голосом, – это опять-таки он сам или, по меньшей мере, посредством своих странных надежд, своего знания, своей неизлечимой меланхолии они в значительной степени присутствуют в натуре своего создателя. Что касается его идеальной женщины, его Титаниды, то она обнаруживается в различных портретах, рассеянных по его слишком немногочисленным стихам. В этих портретах, которые нрав автора сближает и смешивает в смутном, но вполне ощутимом единстве, живет, возможно, трепетнее, чем в любом другом месте, его ненасытная любовь к Красоте.

Мы собрали под названием «Необычайные истории» различные рассказы из собрания сочинений Эдгара По. Эти сочинения включают в себя значительное число новелл, не менее значительное число критических и прочих статей, философскую поэму («Эврика»), стихи и исключительно человечный роман («Приключения Артура Гордона Пима»). Если мне еще доведется, как я надеюсь, поговорить об этом поэте, я займусь анализом его философских и литературных взглядов, а также произведений в целом, полный перевод которых вряд ли будет иметь успех у публики, которая предпочитает развлечение и чувство важнейшей философской истине.

Всемирная выставка 1855 года. Изобразительное искусство

I. Метод критики – о современной идее прогресса применительно к изобразительному искусству – перемещение жизненной силы

Для мыслящего критика, чей ум обращен как к обобщению, так и к изучению подробностей, а лучше сказать, к идее порядка и всеобщей иерархии, мало найдется столь же увлекательных, столь же захватывающих, столь же полных неожиданностей и открытий занятий, нежели сравнение наций и, соответственно, их творений. Когда я говорю «иерархия», я вовсе не хочу утверждать превосходство одной нации над другой. Хотя в природе имеются более или менее здоровые растения, более или менее одухотворенные виды, более или менее священные животные, из чего правомерно вывести согласно исследованиям огромного всеобщего подобия, что некоторые нации – эти громадные животные, чей организм приспособлен к среде их обитания, – были подготовлены и наставлены Провидением для вполне определенной, более-менее возвышенной, более-менее приближенной к Небу цели. Я не хочу утверждать здесь ничего иного, кроме их *равной* полезности в глазах ТОГО, кто неисповедим, и чудесной помощи, которые они оказывают друг другу, содействуя вселенской гармонии.

Читатель, немного знакомый (скорее благодаря одиночеству, нежели книгам) с этой широкой созерцательностью, уже может догадаться, куда я клоню, и, чтобы разом покончить с обиняками и колебаниями стиля, вопросом, почти равнозначным некоей формуле, я спрошу у любого доброжелательного человека (лишь бы он в свое время немного поразмышлял и попутешествовал), что сделал и сказал бы современный Винкельман[1] (а их у нас развелось множество, нация ими просто кишит на радость всем, кому лень думать) при виде китайского произведения искусства, странного, необычного, с вычурной формой и крикливыми красками, а порой изысканного до умопомрачения?[2] И все же это один из примеров вселенской красоты; правда, необходимо, чтобы он был понят, чтобы критик, зритель произвел в себе самом некое таинственное изменение, силой воли воздействующее на воображение, и тогда он сумеет перенестись в ту среду, которая породила это необычное цветение. Мало людей сполна обладает этим божественным даром космополитизма; но все способны приобрести его в той или иной степени. Самые одаренные в этом

отношении люди – одинокие путешественники, которые годами жили в дебрях или среди бескрайних прерий, не имея иного товарища, кроме ружья, и созерцали, анализировали, записывали наблюдения. Никакая школьная препона, никакой университетский парадокс, никакая педагогическая утопия не могут встать между ними и сложной истиной. Они знают восхитительное, бессмертное, неизбежное соотношение между формой и назначением. Они не критикуют: они любуются и изучают[3].

Если вместо какого-нибудь педагога мы возьмем смышленого светского человека и перенесем его в далекую страну, я уверен, что несмотря на его великое удивление на первых порах, несмотря на более-менее долгое, более-менее трудное привыкание в нем рано или поздно родится столь живая, столь проникновенная симпатия, что это создаст в нем новый мир идей, которые, войдя в его плоть и кровь, претворившись в воспоминания, уже не расстанутся с ним до самой смерти. Вид этих зданий, поначалу так раздражавший его академический взор (ведь всякий народ академичен, судя других, и всякий народ – варвар, когда судят его), эти растения, смущающие его память, переполненную родными воспоминаниями, эти женщины и мужчины, чья поступь повинуется иному, непривычному ритму, а взгляд заряжен иным магнетизмом, эти запахи, не похожие на аромат материнского будуара, эти таинственные цветы, чьи глубокие краски деспотично навязывают себя глазу, а форма дразнит, эти плоды, чей вкус обманывает и перемешивает ощущения, открывая нёбу то, что принадлежат обонянию, – весь этот мир новых гармоний медленно войдет, терпеливо проникнет в него, как пронизанный благовониями банный пар, и вся эта доселе неведомая жизненная сила добавится к его собственной, его словарь смертного обогатят несколько тысяч новых идей и ощущений, и даже возможно, что, превосходя меру и превращая правосудие в бунт, он поступит как новообращенный сикамбр[4], сжигающий то, чему поклонялся, и поклонится тому, что сжигал[5].

Однако повторяю: что скажет, что напишет перед лицом всей этой необычности один из *нынешних отъявленных профессоров* эстетики, как их обозвал Генрих Гейне, этот очаровательный ум, который был бы гениальным, если бы чаще обращался к божественному? Безумный теоретик Прекрасного наверняка станет нести вздор; запершись в неприступной крепости своей системы, он будет хулить иные жизнь и природу, и его греческий, итальянский или парижский фанатизм убедит его запретить не похожему на его народ другому дерзкому народу наслаждаться, мечтать или думать иным способом, нежели его собственный.

Перемазанная чернилами наука, ублюдочный вкус, еще более варварский, чем у варваров, забывший цвет неба, вид растительности, движение и запах животных. Безумец, чьи скрюченные, парализованные пером пальцы уже не могут проворно бежать по огромной клавиатуре соответствий[6]!

Я не раз пытался, как и все мои друзья, замкнуться в некоей системе, чтобы проповедовать там в свое удовольствие. Но система – своего рода проклятие, которое толкает нас к постоянному отречению; нам все время приходится измышлять другую систему, а жестокое наказание за это – усталость. Моя система всегда была прекрасна, пространна, вместительна, удобна, особенно опрятна и вылощенна – по крайней мере, казалась мне таковой. И всегда какое-нибудь стихийное, неожиданное проявление всеобщей жизненной силы опровергало мою ребяческую и уже устаревшую науку, жалкую дочь утопии. Напрасно

я перемещал или расширял критерии, они постоянно отставали от вселенского человека и никак не могли угнаться за многообразной и многоцветной красотой, которая движется по бесконечным спиралям жизни. Беспрестанно обреченный на унизительную перемену убеждений, я наконец решился. Желая избежать этого отвратительного для меня философского отступничества, я горделиво смирился со своим скромным уделом – удовлетворился чувством, вернулся к прибежищу безукоризненной наивности. За это я смиренно прошу прощения у всякого рода академических умов, населяющих различные цеха нашей художественной фабрики. Тут моя философская совесть нашла покой; и в той мере, в какой человек ответственен за свои добродетели, я могу утверждать, что мой ум теперь сполна наслаждается беспристрастностью.

Все без труда понимают, что, если бы люди, облеченные задачей выражать прекрасное, согласовывались с правилами «отъявленных» профессоров, само прекрасное исчезло бы с лица земли, поскольку все типы, все идеи, все ощущения смешались бы в огромном, монотонном и безликом однообразии, беспредельном, как скука и небытие. Разнообразие, условие *sine qua non*[7] было бы стерто из жизни. В многочисленных произведениях искусства всегда есть что-то новое, вечно ускользающее от правил и критики педантов! Удивление, одно из величайших наслаждений, даруемых искусством, вытекает как раз из этого разнообразия типов и ощущений. Отъявленный профессор, разновидность тирана-мандарина, всегда производит на меня впечатление святотатца, который подменяет собой Бога.

Нравится это или нет слишком гордым софистам, извлекшим

свою науку из книг, я пойду еще дальше и, какой бы сложной и трудной для выражения ни была моя мысль, не отчаиваюсь преуспеть в этом. Прекрасное всегда необычно. Я отнюдь не хочу сказать, что оно необычно намеренно, хладнокровно, ибо в таком случае это было бы противоестественностью, сошедшей с рельсов жизни. Я говорю, что оно всегда содержит немного необычности – наивной, непредумышленной, неосознанной и что именно эта необычность становится особым свойством Красоты. Это ее клеймо, ее непременный признак. Переверните утверждение и попробуйте представить себе банальную, пошлую красоту! Однако как же эта неизбежная, непостижимая, варьирующаяся до бесконечности, зависящая от среды, страны, нравов, расы, религии и темперамента художника необычность может быть управляема или исправлена, следуя утопическим правилам, измышленным в каком-нибудь ничтожном «научном храме» планеты, без смертельной опасности для самого искусства? Эта доза необычности, составляющая и определяющая своеобразие, без которого нет прекрасного, играет в искусстве – да простится мне тривиальность сравнения за его точность – роль приправы в блюдах, которые различаются между собой, если оставить в стороне их полезность или количество питательных веществ, лишь благодаря вкусу, который они раскрывают языку.

Итак, анализируя эту прекрасную выставку, которая так разнообразна, так смущает своей многоликостью и так сбивает с толку педагогику, я постараюсь освободиться от всякого педантизма. Хватит и тех, кто будет изъясняться на техническом жаргоне и выпячивать себя во вред художникам. Эрудиция во многих случаях кажется мне ребяческой и не слишком убедительной по своей природе. Мне было бы слишком легко пуститься в замысловатые разглагольствования о симметричной или сбалансированной композиции, о тональном равновесии, о теплых и холодных тонах и т. д. О тщеславие! Я предпочитаю говорить от имени духовности и наслаждения. Надеюсь, что хотя бы несколько избавленных от педантизма ученых найдут у моего невежества хороший вкус.

Рассказывают, что Бальзак (а кто не выслушает с уважением любой незатейливый анекдот об этом великом гении?), остановившись однажды перед прекрасной, пронизанной меланхолией картиной, изображавшей зиму – с инеем, лачугами и тощими крестьянами, – полюбовался домиком, откуда поднималась тонкая струйка дыма, и воскликнул: «Как красиво! Но что же они делают в этой хибарке? О чем думают? Какие у них заботы? Хорош ли был урожай? Им ведь наверняка надо платить за аренду?»

Пусть, кто захочет, посмеется над г-ном Бальзаком. Я не знаю, что за полотно сподобилось чести растрогать душу великого романиста, заставило его строить догадки и тревожиться, но думаю, что он с восхитительным простодушием дал нам также превосходный урок критики. Мне тоже часто придется оценивать картину единственно по сумме дум или фантазий, которые она вызовет во мне.

Живопись – магическое действо, подобное вызыванию духов (если бы мы могли расспросить об этом детскую душу!), и, когда вызванный ею образ, когда оживленное представление встает перед нами и смотрит прямо на нас, мы не имеем права – по меньшей мере, это было бы верхом ребячества – спорить с заклинаниями колдуна. Я не знаю более головоломной для педантизма и философии проблемы: в силу какого закона самые противоположные по своим методам художники вызывают в нас одни и те же идеи и внушают сходные чувства?

Есть еще одно весьма расхожее заблуждение, от которого я хочу откреститься, как от преисподней. Я говорю об идее прогресса. Это измышление нынешней лжефилософии, темный маяк, патентованный без поручительства Природы или Божества, современный «светоч», осеняющий лучами мрака все объекты познания, рассеивающий свободу, отменяющий возмездие. Тот, кто хочет ясно смотреть на историю, должен прежде всего погасить этот предательский маяк. Эта нелепая, расцветшая на гнилой почве нынешнего самомнения идея освободила каждого от его долга, избавила всякую душу от ответственности, отрешила волю от всех уз, которые налагала на нее любовь к прекрасному. И если это прискорбное безумие продлится долго, измельчавшие народы забудутся вздорным, немощным сном на ложе неизбежности. Это самомнение – диагноз уже слишком заметного упадка.

Спросите любого добропорядочного француза, который ежедневно читает газету в своем кафе, что он понимает под прогрессом, и он ответит, что это пар, электричество и газовое освещение, чудеса, неведомые древним римлянам, и что эти открытия вполне свидетельствуют о нашем превосходстве над древними. Так в этом несчастном мозгу, где царит полный мрак, странным образом путаются вещи материального и духовного порядка. Бедняга настолько американизирован своей зоократической и индустриальной философией, что потерял представление о различиях, характеризующих явления физического и духовного мира, естественного и сверхъестественного.

Если какая-либо нация понимает сегодня нравственную

проблему тоньше, чем ее понимали в прошлом веке, налицо явный прогресс. Если художник нынче создает произведение, вкладывая в него больше знания или силы воображения, чем в минувшем году, он наверняка добился прогресса. Если урожай сегодня богаче и лучше продается на рынке, нежели вчера, то в материальном плане это неоспоримый прогресс. Но где тут, скажите на милость, гарантия прогресса в будущем? Ведь последователи философов пара и химических спичек понимают прогресс лишь как некую бесконечную последовательность. Так где же эта гарантия? Повторяю, она существует лишь в вашем легковерии и самомнении.

Я оставляю в стороне вопросы: не станет ли бесконечный прогресс, изощряя человечество во множестве новых наслаждений, которые сам же ему и поставляет, его самой изобретательной и жестокой пыткой? не станет ли он, благодаря упорному самоотрицанию, беспрестанно возобновляемым способом самоубийства? и, вечно желаемый и вызывающий вечное отчаяние, замкнутый в огненном круге божественной логики, не уподобится ли он скорпиону, который язвит сам себя своим ужасным жалом?

Если развить идею прогресса с помощью воображения (были дерзкие фанатики логики, пытавшиеся это сделать), она предстанет во всей своей гигантской абсурдности и чудовищной несуразности. Тезис уже не выдерживает никакой критики. Факты слишком осязаемы, слишком известны. Они смеются над софизмом и невозмутимо, смело противостоят ему. В поэзии и изобразительном искусстве любой первооткрыватель редко имеет предшественника. Всякий расцвет самопроизволен, индивидуален. Вправду ли Синьорелли породил Микеланджело?[8] А Перуджино?[9] Содержал ли он в себе Рафаэля? Художник вырастает лишь из самого себя. Грядущим векам он завещает лишь собственные творения. Он ручается только за себя. И умирает бездетным. Он сам себе был королем, священником и Богом. Именно для подобных явлений знаменитая яркая формула Пьера Леру[10] находит свое истинное применение.

Так же обстоит дело и с нациями, которые радостно и успешно насаждают искусства, связанные с воображением. Современное процветание – залог лишь на какое-то, увы, слишком короткое время. Заря некогда занялась на востоке, потом свет ушел к югу, а теперь вот брызнул с запада. Правда, кажется, что Франция, благодаря своему срединному положению в цивилизованном мире, призвана вбирать в себя все художественные понятия, всю поэзию окрестных народов и возвращать их уже великолепно обработанными и

отшлифованными. Но никогда нельзя забывать, что нации, эти огромные коллективные существа, подчинены тем же законам, что и отдельные люди. В младенчестве они пищат, бессвязно лепечут, развиваются, растут. В юности и зрелости творят мудрые и отважные произведения. В старости дремлют на благоприобретенном богатстве. Часто случается, что сама основа их силы, некогда оживленная завоевательным пылом, становится для большинства чем-то вроде рутины. Тогда, как я говорил выше, жизненная сила перемещается, посещает другие земли, другие народы. Но не надо полагать, будто пришедшие на смену сполна наследуют предшественникам, что они получают от них все готовое. Часто случается (как в Средние века), что все погибает, и тогда приходится все начинать заново.

Того, кто решит посетить Всемирную выставку с предвзятой мыслью найти в Италии потомков Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микеланджело, в Германии – дух Альбрехта Дюрера, в Испании – душу Сурбарана и Веласкеса, ждет напрасное удивление. Быть может, у меня нет ни времени, ни достаточных познаний, чтобы исследовать, повинуясь каким законам перемещается жизненная сила в ее художественном воплощении и почему Бог отнимает ее у нации порой на время, а порой и навсегда; я удовлетворяюсь лишь констатацией весьма частого исторического факта. Мы живем в таком веке, когда приходится твердить избитые истины, в надменном веке, который считает себя выше злоключений Греции и Рима.

* * *

Выставка английских живописцев очень хороша, в высшей степени хороша и достойна долгого и терпеливого изучения. Я бы хотел начать с восхваления наших соседей, этого народа, столь дивно богатого поэтами и романистами, народа Шекспира, Крабба[11], Байрона, Метьюрина и Годвина[12], сограждан Рейнольдса, Хогарта и Гейнсборо[13]. Но хочу изучить их получше, и мое извинение вполне обосновано, потому что лишь из крайней учтивости я откладываю на потом это столь приятное дело. Я медлю, чтобы лучше его исполнить.

Итак, я начну с более легкой задачи: мне предстоит бегло рассмотреть главных мастеров французской школы и проанализировать элементы прогресса или зародыши упадка, которые в ней содержатся.

II. Энгр

Французская выставка необычайно велика и при этом составлена в основном из произведений настолько известных, настолько лишенных новизны для парижского любопытства, что критика должна скорее попытаться глубже проникнуть в характер каждого художника и изучить побудительные причины его творчества, нежели предаваться анализу и подробно рассказывать о том или ином полотне.

Когда Давид, это холодное светило[1], и Герен[2] с Жироде[3], его исторические спутники, своего рода дотошные последователи, поднимаются на горизонте искусства, в нем происходит большой переворот. Не анализируя здесь цель, которую они преследовали, не проверяя ее обоснованность и не допытываясь, преступили ли они ее пределы, удостоверим всего лишь, что у них была некая важная цель: противодействовать слишком пылкой и слишком приятной фривольности, которую я тоже не могу здесь ни оценить, ни охарактеризовать. И они упорно преследовали ее, двигаясь в лучах своего искусственного солнца, с искренностью, решимостью и единством, достойными истинных борцов за свои убеждения. Когда же суровая идея смягчилась и стала льстивой под кистью Гро[4], она была уже загублена.

Мне довольно отчетливо помнится благоговейное почтение, окружавшее во времена нашего детства все эти невольно казавшиеся фантастическими фигуры, эти академические призраки. Я и сам не мог смотреть без какого-то религиозного ужаса на всех этих несуразных верзил, этих поджарых и торжественных красавцев, этих ханжески целомудренных и классически сладострастных женщин, стыдливо прикрывавшихся либо античными клинками, либо педантично прозрачными драпировками. И весь этот люд, воистину выходящий за рамки природы, действовал или, скорее, позировал в зеленоватом свете – странной интерпретации лучей настоящего солнца. Но означенные мастера, слишком знаменитые некогда и слишком презираемые сегодня, обладали, если отвлечься от их приемов и странных систем, большим достоинством: они вернули французскому характеру вкус к героизму. Это постоянное обращение к греческой и римской истории в конце концов могло оказать лишь благотворное стоическое влияние; однако они не всегда были такими уж греками и римлянами, как хотели казаться. Правда, Давид, несгибаемый Давид, деспотичный провозвестник учения, никогда не переставал быть героичным. Что же касается Герена и Жироде, впрочем, слишком

озабоченных, как и сам пророк, духом мелодрамы, то нетрудно обнаружить у них несколько легких, портящих картину изъянов, несколько пагубных и забавных симптомов грядущего Романтизма. Не кажется ли вам, что эта Геренова Дидона в своем манерном театральном уборе, томно раскинувшаяся в лучах заходящего солнца подобно расслабленной креолке, гораздо ближе к раннему Шатобриану, нежели к Вергилию, и что ее влажный взор, тонущий в кипсечных парах[5], почти предвещает некоторых бальзаковских парижанок? Но «Атала» Жироде, что бы там ни думали некоторые насмешники, чьи шуточки довольно скоро устареют, – это драма, стоящая неизмеримо выше кучи нынешних мерзких пошлостей.

Недавно, в связи с прославленными и злополучными живописцами, я осмелился употребить непочтительное слово «несуразные». Значит, не будет ошибкой, если я, истолковывая ощущения некоторых артистических натур, соприкоснувшихся с творениями г-на Энгра, скажу, что перед ними оказалась гораздо более таинственная и сложная *несуразность*, нежели та, которой грешили мастера республиканской или имперской школы, из которой он, однако, вырос.

Прежде чем решительно углубиться в предмет, я хочу сказать о первоначальном впечатлении многих людей от полотен г-на Энгра, которое они неизбежно вспомнят, едва войдя в святилище, отведенное его произведениям. Это впечатление трудно охарактеризовать, оно похоже (в незнакомых пропорциях) на дурноту, томление и страх, смутно, невольно напоминая обморок из-за разреженного воздуха, паров химической лаборатории или некоей галлюцинаторной среды. Это уже не детское почтение, о котором я недавно говорил, испытанное нами перед «Сабинянками», перед Маратом в ванне, перед «Потопом», перед мелодраматичным «Брутом». Это мощное ощущение – зачем же отрицать мощь г-на Энгра? – но низшего, почти болезненного порядка. Почти отрицательное, если об этом можно так сказать. В самом деле, надо сразу признать: знаменитый и по-своему революционный художник обладает настолько неоспоримыми достоинствами (исток которых я вскоре проанализирую) и даже очарованием, что было бы ребячеством не отметить недостаток, отсутствие, пропуск в наборе его духовных способностей. Воображение, питавшее больших мастеров, сбитых с толку своей академической гимнастикой, воображение, эта царица дарований, у него отсутствует.

Нет воображения, нет и движения. Я не дойду до такой непочтительности и недоброжелательности, чтобы заявить, будто бы г-н Энгр смирился с этим. Достаточно догадываясь о его

характере, я полагаю, что с его стороны это скорее героическое жертвоприношение, жертва на алтарь способностей, которые он искренне считает более грандиозными и значительными.

В чем он оказался близок, каким бы громадным ни показался этот парадокс, одному молодому художнику, недавно ворвавшемуся в искусство с внезапностью вооруженного восстания. Г-н Курбе[6], этот мощный труженик, тоже наделен неукротимой и терпеливой волей, а достигнутые им результаты уже имеют в глазах некоторых ценителей даже большую прелесть, чем достижения выдающегося мастера рафаэлевской традиции (наверняка из-за их солидного позитивизма и самовлюбленного цинизма), и, подобно им, заражены некоей странностью – губительным для дарования сектантским духом. Политика и литература тоже порождают могучие характеры – этих бунтарей, этих врагов сверхнатурализма[7], чьим единственным оправданием является спасительный подчас дух противоречия. Провидение, которое руководит делами живописи, дает им в сообщники всех тех, кому надоела или кого подавляла господствующая и враждебная идея. Однако разница в том, что героическая жертва, которую г-н Энгр приносит в честь традиции и представлений о рафаэлевской красоте, у г-на Курбе достается поверхностной, позитивной и непосредственной натуре. В своей войне с воображением оба подчиняются различным побудительным мотивам, но, несмотря на противоположные устремления их фанатизма, оба отдают ему себя на заклание.

Теперь, возобновляя размеренный ход нашего анализа, зададимся вопросом: какова же цель г-на Энгра? Наверняка не отображение чувств и страстей во всех их разновидностях, а также не воспроизведение больших исторических сцен (несмотря на итальянские, даже слишком итальянские, красоты, картина «Святой Симфорион», итальянизированная вплоть до нагромождения фигур, не выражает, разумеется, ни величия христианской жертвы, ни кровожадного зверства и равнодушия закоснелых язычников). Так что же ищет, о чем грезит г-н Энгр? Что хочет сказать этому миру? Чем дополнит он евангелие живописи?

Я бы охотно счел, что его идеал составлен наполовину из здоровья, наполовину из спокойствия, почти безразличия – нечто подобное античному идеалу, к которому он добавил курьезную кропотливость современного искусства. Именно это сочетание часто придает его произведениям их странное очарование. Так что, влюбленный в идеал, который соединяет в раздражающем адюльтере спокойную солидность Рафаэля с изысками франтихи, г-н Энгр должен был особенно преуспеть в написании портретов;

и действительно, именно в этом жанре он обрел свой самый большой, самый оправданный успех. Но он отнюдь не из тех нынешних живописцев-поденщиков, изготовителей банальных портретов, к которым может прийти любой пошляк с кошельком в руке и потребовать запечатления его неприличной особы. Г-н Энгр выбирает свои модели, и выбирает, надо признать, с превосходным тактом – они более всего подходят для того, чтобы выставить своеобразие его таланта в лучшем свете. Красивые женщины, богатые натуры, здоровые, безмятежные, цветущие – вот его триумф и радость!

Тем не менее здесь возникает спорный вопрос, обсуждавшийся сотни раз, но к которому неплохо бы вернуться. Каково качество рисунка г-на Энгра? Обладает ли он высшими достоинствами? В полной ли мере искусен? Меня поймут все те, кто сравнивал между собой манеры рисунка наших главных мастеров и нашел, что рисунок г-на Энгра – работа человека методичного. Он полагает, что природу должно подправлять и улучшать; что удачное сокрытие недостатка, сделанное ради услады глаз, не только право, но и долг художника. Прежде говорили, что натуру надлежит истолковывать и отображать во всей ее целостности, со всей ее логикой; но в произведениях означенного мастера часто присутствует плутовство, лукавство, насилие над природой, а порой обман и недозволенные приемы. Вот гроздь слишком однообразно удлиненных, точеных, как веретено, пальцев, чьи заостренные кончики почти не оставляют места ногтям. Лафатер[8], по рассмотрении этой широкой груди и мускулистого предплечья, всего этого довольно мужественного целого, счел бы, что согласно симметрии и рекомендациям искусства ногтям следовало быть поквадратнее, поскольку они являются выражением духа, расположенного к мужским занятиям. Вот изысканные лица и изящные плечи, к которым приделаны слишком могучие, слишком наполненные рафаэлевской сочностью руки. Ведь Рафаэль любил полные руки, так что прежде всего надо подчиняться и нравиться мастеру. Тут пупок съезжает вбок, там женская грудь слишком торчит в сторону подмышки. Но здесь нечто еще менее простительное (поскольку у этих разнообразных уловок все-таки находится более-менее благовидное и всегда легко оправдываемое невоздержанностью стиля извинение), но здесь, повторяю, мы совершенно сбиты с толку ногой, не заслуживающей этого названия, – худющей, лишенной мускулов, выпуклостей и складки под коленом («Юпитер и Антиопа»).

Заметим также, что, увлеченный почти болезненной заботой о стиле, художник часто упраздняет рельеф или сводит его на

нет, надеясь таким образом придать больше выразительности контуру, да так, что его фигуры повсеместно выглядят как очень правильные формы, наполненные некоей дряблой и неживой субстанцией, чуждой человеческому организму. Случается порой, что взгляд натыкается на очаровательные, безупречно живые места; но тогда в голову закрадывается нехорошая мысль, что не г-н Энгр пытался обуздать природу, но наоборот, природа, эта важная и могущественная дама, совершила насилие над живописцем, укротив его своим неотразимым превосходством.

По всему предшествующему легко понять, что г-н Энгр – человек, одаренный высокими достоинствами, красноречивый поклонник красоты, но лишенный того энергичного темперамента, который определяет судьбу гения. Его главные пристрастия – увлеченность античностью и уважение к школе. В сущности, он довольно легко увлекается и обладает довольно эклектичным характером, как и все люди, которым недостает *предопределенности*. Мы видим также его метания от архаизма к архаизму: Тициан («Пий VII с часовней на руках»), эмальеры Возрождения («Венера Анадиомена»), Пуссен[9] и Карраччи[10] («Венера» и «Антиопа»), Рафаэль («Святой Симфорион»), немецкие примитивы (все малые картины иллюстративного или анекдотического жанра), пестро раскрашенные персидские и китайские редкости («Малая одалиска») оспаривают друг у друга его предпочтения. Любовь к античности и ее влияние чувствуются во всем, но мне кажется, что к античности г-н Энгр подчас имеет такое же отношение, какое «хороший тон» его преходящих капризов имеет к естественным хорошим манерам, происходящим от человеческого достоинства и милосердия.

Пристрастие г-на Энгра к этрускам особенно проявилось в «Апофеозе императора Наполеона I», полотне, доставленном из парижской Ратуши[11]. Тем не менее этруски, хоть и большие любители упрощения, все же не доводили его до того, чтобы не запрягать в колесницы лошадей. Выходит, эти сверхъестественные лошади (из чего, кстати, они сделаны, такие полированные и твердые, что похожи на деревянного коня, сгубившего Трою?) обладают силой магнита, чтобы влачить за собой колесницу без постромок и упряжи? Об изображении самого императора Наполеона хочется сказать, что я совершенно не нахожу в нем той эпической и отмеченной судьбой красоты, которой императора наделяют обычно его современники и его историки, и что мне мучительно видеть, как искажают легендарный облик великих людей, и народ, согласный со мной в этом, представляет себе любимого героя лишь в церемониальном облачении или в исторической серо-стальной шинели, которая, не в обиду будь

сказано одержимым приверженцам стиля, нисколько не испортила бы современный апофеоз.

Но автору картины можно было бы сделать и более серьезный упрек. Апофеоз должен в первую очередь внушать чувство сверхъестественного, могучего вознесения к высшим сферам, восторга и неудержимого взлета к небесам – цели всех людских чаяний и классическому обиталищу всех великих людей. Однако этот апофеоз или, скорее, эта упряжка камнем падает вниз – со скоростью, пропорциональной ее весу. Кони тянут ее к земле. Подобно воздушному шару, лишившемуся газа, но сохранившему весь свой балласт, подобный «апофеоз» неизбежно разобьется о поверхность планеты.

Что касается «Жанны д'Арк», которая изобличает себя чрезмерным педантизмом средств, то я даже не осмеливаюсь о ней говорить. Сколь бы мало симпатии к г-ну Энгру ни было проявлено мною по меркам его фанатичных поклонников, я предпочитаю думать, что и самый возвышенный талант всегда сохраняет право на ошибку. Здесь, как и в «Апофеозе», совершенно отсутствуют чувства и *сверхнатурализм*. Куда же подевалась благородная девственница, которая, согласно обещанию славного г-на Делеклюза, должна отмстить ради нас и себя за Вольтеровы шалости?[12] Подводя итог собственным словам, я думаю, что, оставив в стороне эрудицию г-на Энгра и его, нетерпимую, почти разнузданную страсть к красоте, главное качество, которое сделало из него то, чем он является – могущественным, непререкаемым и никому не подконтрольным властелином, – это воля или, скорее, огромное злоупотребление ею. В сущности, каков он есть, таким он был с самого начала. Благодаря заключенной в нем энергии он таким останется до конца. Не двигаясь вперед, он и не постареет. Его слишком страстные почитатели тоже всегда останутся тем, чем были, – влюбленными до ослепления; и ничто не изменится во Франции, даже мания перенимать у большого художника странные качества, которые могут быть только у него, и подражать неподражаемому.

Впрочем, множество счастливых обстоятельств способствовали укреплению этой мощной славы. У людей светских г-н Энгр добился признания благодаря своей выспренной любви к античности и традиции. Оригиналам, пресыщенным ценителям, множеству утонченных умов, вечно ищущих каких-нибудь, пусть даже горьких, новшеств, он угодил своей затейливостью. Но то, что было хорошо или, по крайней мере, соблазнительно у него, привело к удручающим результатам в толпе его подражателей – и мне не раз придется это показать.

III. Эжен Делакруа

Гг. Эжен Делакруа и Энгр делят между собой благосклонность и неприязнь публики. Общественное мнение уже давно обступило их кольцом, словно борцов. Не одобряя эту всеобщую и ребяческую любовь к противопоставлению, мы все же пристально рассмотрим двух французских мастеров, ибо вокруг них и под ними сгруппировалась и построилась в порядки вся масса наших художников.

Первое, что овладевает зрителем перед тридцатью пятью полотнами г-на Делакруа, – мысль о весьма наполненной жизни, о настойчивой и постоянной любви к искусству. Какая из картин наилучшая? Невозможно выбрать. Самая интересная? Колеблешься. Полагаешь, что обнаружил то тут, то там приметы развития, особенно судя по некоторым недавним полотнам, где определенные важные его достоинства были доведены до предела, но непредвзятый ум со смущением признает, что уже с первых своих произведений, со своей юности («Данте и Вергилий в аду» написана в 1822 году) г-н Делакруа был выдающимся художником. Порой он был более изысканным, порой более необычным, порой в большей степени живописцем, но всегда был великим.

Перед судьбой столь благородно, столь счастливо исполненной, благословенной самой природой и направленной к благополучному завершению трудов восхитительной волей, мне беспрестанно вспоминаются стихи выдающегося поэта:

Есть люди, чей удел – Величие и Слава,
В них все достойное соединил Господь,
Сердца их горячей горячего расплава,

Божественного в них немалая щепоть;
Столетьями порой, из самой мягкой глины,
Ваятель вдумчивый святую лепит плоть.

Он отдает им все – и горы, и долины,
И дерзкого чела касается на миг,
И поступью богов уходят исполины,

В сиянье золотом шагая напрямик
Под своды вечности, к победе неизбежной,
Спокойные, как все, кто подлинно велик.

Малейший их каприз и взмах руки небрежной,
Как в бронзе отлиты – нахлынувший прибой
Не смоет их следов на полосе прибрежной.

Наполните их дни покоем иль борьбой,
Даруйте им века иль несколько мгновений —
Они окончат труд, продуманный судьбой.

Сама их жизнь любых мечтаний дерзновенней —
Так незадачливый эскиз ученика
Единым росчерком преображает гений.

Скакун Надежды нас влечет за облака,
И в мыслях вы уже на гребне пьедестала,
Но только за спиной другого седока.

Все до конца свершить им вечность начертала,
Пока в сомнении при выборе пути
Вы на обочине вздыхаете устало.

Таких людей, увы, не больше десяти
Найдется, может быть, у каждого народа —
В легендах им дано бессмертье обрести.

Создать прекрасное ты не спешишь, Природа,
Такая щедрая, радушная для тех,
В ком брызжет злобою змеиная порода.

Постыдных промахов неискупимый грех,
Весь хаос, где плодится нечисть эта,
Всю гниль, всех карликов и недоносков всех
Ты искупить должна рождением Поэта![1]

(Пер. Р. М. Дубровкина)

Теофиль Готье называл это «Искуплением». Мог ли г-н Делакруа один заполнить все пустоты века?

Никогда еще художник не подвергался таким нападкам, такому осмеянию, никому еще не чинили стольких препон. Но что нам до колебаний правительств (я говорю о былых временах), до брани в некоторых буржуазных салонах, до злобных разглагольствований в трактирных академиях, до педантизма игроков в домино? Доказательство дано, вопрос навсегда исчерпан, и вот он, результат, – зримый, огромный,

блистательный.

Г-н Делакруа обращался ко всем жанрам, его воображение и мастерство коснулись всех областей живописи. Он писал (и с какой любовью, с каким изяществом!) очаровательные маленькие картины, полные задушевности и глубины, покрыл росписями стены наших дворцов, наполнил наши музеи пространными композициями.

В этом году он вполне обоснованно воспользовался случаем показать значительную часть трудов своей жизни, дав нам возможность, если можно так выразиться, провести осмотр *вещественных доказательств*. Это подборка была составлена с большим тактом и таким образом, чтобы представить нам наиболее убедительные и разнообразные проявления его души и таланта.

Вот «Данте и Вергилий в аду», творение совсем юноши, совершившее переворот в живописи, и одну фигуру которого долгое время ошибочно приписывали кисти Жерико[2] (торс распростертого мужчины). Среди больших полотен допустимо поколебаться в выборе между «Правосудием Траяна» и «Взятием Константинополя крестоносцами». «Правосудие Траяна» – чудесная картина, вся наполненная светом и воздухом, пронизанная возбуждением и торжественностью! Император так прекрасен, толпа, сгрудившаяся вокруг колонн или двигающаяся вместе с кортежем, так шумлива, безутешная вдова в слезах так драматична! Это полотно когда-то ославил своими насмешками г-н Карр, человек с извращенным здравым смыслом[3], прицепившийся к розовому коню – будто в природе не существует слегка розоватых коней! – и будто бы в любом случае художник не имел права изображать подобное.

А картина «Крестоносцы» – если оставить в стороне ее сюжет – как глубоко она западает в душу своей грозовой и мрачной гармонией! Какое небо и какое море! Все здесь еще полно кипения и уже спокойствия, как бывает после грандиозных событий. Город за спинами только что проехавших по нему крестоносцев простирается вглубь с чарующей правдивостью. Колышутся знамена, струясь и мерцая в прозрачном воздухе своими сияющими складками. А эта возбужденная толпа, бряцание оружия, пышность одежд и выспренная правда жеста в поворотные мгновения жизни! Обе картины являют по сути шекспировскую красоту, ибо никто после Шекспира не превзошел Делакруа в умении сплавить в таинственном единстве драму и фантазию.

Публика вновь увидит все те бурной памяти картины, которые были восстанием, борением и триумфом: «Дож Марино

Фалерио» (салон 1827, любопытно заметить, что «Юстиниан, составляющий законы» и «Христос в Гефсиманском саду написаны в один год), «Епископ Льежский», восхитительная иллюстрация к Вальтеру Скотту, многолюдная, полная действия и света, «Хиосская резня», «Шильонский узник», «Тассо в темнице», «Еврейская свадьба», «Танжерские фанатики» и т. д. и т. п. Но как определить место таких чарующих картин, как «Гамлет» (в сцене с черепом) и «Прощание Ромео и Джульетты», – столь глубоко проникновенных и захватывающих, что взгляд, погрузившийся в их маленький меланхоличный мир, уже не может из него вырваться и беспрестанно туда возвращается?

«Оставленное *нами* полотно отныне *нас* и преследует, и мучит»[4].

Это не тот Гамлет, какого нам совсем недавно и с таким блеском сыграл Рувьер[5], – язвительный, несчастный и яростный, доводящий свою тревогу до исступления. То была романтическая прихоть выдающегося трагика; но Делакруа, более верный, быть может, изобразил нам хрупкого, бледного Гамлета с белыми женственными руками, с почти безжизненным взглядом – превосходную, но слабую и нерешительную натуру.

Вот знаменитая лежащая Магдалина («Магдалина в пустыне») со странной и таинственной улыбкой на устах и такая сверхъестественно прекрасная, что не знаешь, то ли смерть осенила ее своим ореолом, то ли она дивно похорошела, лишившись чувств от божественной любви.

По поводу «Прощания Ромео и Джульетты» у меня есть одно замечание, и, думаю, значительное. Я так часто слышал об уродливости женщин Делакруа, не в силах понять шуток подобного рода, что пользуюсь случаем, дабы опровергнуть этот предрассудок. Как мне говорили, г-н Гюго его разделял. Он жаловался – то было в прекрасные времена романтизма, – что человек, кому общественное мнение принесло известность, сравнимую с его собственной, совершает столь чудовищные ошибки в отношении красоты. Ему случалось называть женщин Делакруа жабами. Что ж, хотя г-н Виктор Гюго выдающийся, достойный резца скульптора поэт, его взор закрыт для духовности.

Мне досадно, что в этом году не появилась «Смерть Сарданапала». Вот там бы все увидели очень красивых женщин – ясных, лучащихся светом, розовокожих; по крайней мере, такими они мне запомнились. Да и сам Сарданапал женственно красив. Вообще женщин Делакруа можно разделить на два разряда: одни легки для понимания, часто взяты из мифологии и красивы по необходимости (например, лежащая нимфа, вид со спины, на

плафоне галереи Аполлона). Они дородны, полнолнотелы, пышны и наделены дивной прозрачностью плоти и восхитительными волосами.

Что касается остальных, порой взятых из истории («Клеопатра, глядящая на аспида»), то чаще это все-таки вымышленные персонажи, образы жанровых сцен – то Маргарита, то Офелия или Дездемона, Магдалина, даже сама Пресвятая Дева. Я бы охотно назвал их женщинами душевного мира. Кажется, что они несут в глазах какую-то мучительную тайну, которую невозможно скрыть в глубине души. Их бледность – свидетельство внутренней борьбы. Отличает ли их соблазн преступления или благоухание святости, отмечены ли их жесты томностью или неистовством, в глазах этих женщин таится странный горячечный блеск, отсвет их боли, придающий взору *сверхнатуралистическую* напряженность.

Но все же это всегда изысканные женщины, в высшей степени изысканные; одним словом, г-н Делакруа кажется мне исключительно одаренным художником, который способен отобразить современную женщину в ее героическом проявлении – дьявольском или божественном. Даже физическая красота этих женщин современна – мечтательный вид, пышная грудь с чуть узковатой грудной клеткой, широкие бедра, прелестные руки и ноги.

Новые полотна мастера неизвестны публике: «Двое Фоскари», «Арабская семья», «Охота на львов», «Голова старухи» (портрет, написанный Делакруа, – редкость). Эти разные произведения свидетельствуют об изумительной уверенности, которую он приобрел. «Охота на львов» – настоящий взрыв (пусть это слово будет понято в правильном смысле) цвета. Никогда еще более красивые, более яркие цвета не проникали в душу через окна глаз.

С первого же беглого взгляда, брошенного на собрание этих картин и при пристальном, внимательном их изучении можно установить несколько неопровержимых истин. Для начала надо заметить (и это очень важно!), что, если взглянуть на картину Делакруа со слишком большого расстояния, чтобы анализировать ее или даже просто понять сюжет, она уже производит на душу глубокое, либо радостное, либо печальное, впечатление. Словно она подобно колдунам и гипнотизерам передает свою мысль на расстоянии. Необычное явление происходит от могущества художника как колориста, который в полном согласии с тонами красок и гармонией (предрешенной в его мозгу) устанавливает зависимость между цветом и сюжетом. Кажется, будто цвет (да простят мне речевые уловки, на которые я иду ради выражения

весьма непростой идеи) воспринимается сам по себе, независимо от предметов, которые облекает. Потом эти восхитительные аккорды колорита вызывают мысли о гармонии и мелодии, и впечатление от картины становится подчас почти музыкальным. Один поэт попытался выразить неуловимые ощущения от картин мастера в стихах, искренность которых может показаться странностью:

> Крови озеро в сумраке чащи зеленой,
> Милый ангелам падшим безрадостный дол —
> Странный мир, где Делакруа исступленный
> Звуки Вебера в музыке красок нашел[6].
>
> *(Пер. В. Левика)*

Крови озеро здесь – красный цвет; *падшие ангелы* – сверхнатурализм; *зеленая чаща* – зеленый цвет, дополняющий красный; *безрадостный дол* – сумрачный грозовой фон картин; *звуки Вебера* – идея романтической музыки, пробудившей гармонию их колорита.

Что я могу сказать о рисунке Делакруа (который так нелепо, так глупо критиковали), кроме элементарных, но совершенно не признанных истин: что хороший рисунок – это не жесткая, неумолимая, деспотичная, застылая, облекающая фигуру, словно смирительная рубашка, линия; что рисунок должен быть подобен живой и подвижной природе; что схематизация в рисунке так же противоестественна, как классическая трагедия в мире драмы; что природа предоставляет нам бесконечный ряд кривых, ускользающих, ломаных линий, следующих закону безупречного творения, где параллелизм всегда смутен и извилист, где вогнутости и выпуклости продолжают друг друга во взаимном соответствии; что г-н Делакруа восхитительно удовлетворяет всем этим условиям, и, даже когда его рисунок порой позволяет уловить недостатки или преувеличения, он, по крайней мере, обладает огромным достоинством – является вечным и действенным протестом против варварского вторжения трагической и методичной прямой линии, уже произведшей огромные разрушения в живописи и скульптуре?

Другое огромное достоинство таланта г-на Делакруа, которое делает его любимцем поэтов, состоит в том, что он по сути своей литературен. Его живопись не только с успехом прикоснулась ко всем областям высокой литературы, не только смогла выразить ее образы, часто обращаясь к Ариосто, Байрону, Данте, Вальтеру Скотту, Шекспиру, но она сумела также отыскать там более

высокие, более тонкие, более глубокие идеи, чем большинство современных произведений живописи. И заметьте, что г-н Делакруа никогда не достигает этого изумительного результата с помощью ужимок, мелочности, жульнических средств, но благодаря глубокому, полному согласию между колоритом, сюжетом, рисунком и драматичной жестикуляций его фигур.

Эдгар По сказал, уже не помню где, что воздействие опиума на органы чувств состоит в том, что просыпается сверхъестественный интерес ко всей природе и наделяет каждый предмет более глубоким, пронзительным, деспотичным смыслом. И не прибегая к опиуму, кто не знавал этих дивных часов, настоящих пиршеств духа, когда ставшие более внимательными органы чувств воспринимают ощущения необычайно полно, когда прозрачная лазурь неба углубляется, словно бесконечная бездна, когда звуки переливаются подобно музыке, а цвета и запахи рассказывают о целых мирах идей? Что ж, живопись Делакруа как раз и кажется мне выражением таких пиршеств духа. Она заряжена напряженностью и обладает совершенно особым великолепием. Подобно восприятию природы сверхчувствительными нервами, она обнаруживает сверхнатурализм.

Чем будет Делакруа для потомков? Что скажут о нем эти поборники справедливости? Его карьера достигла таких высот, что это уже легко предугадать, не встретив слишком больших возражений. Не сомневаюсь, они скажут, как и мы, что в нем сошлись уникальные, поразительные способности; что он подобно Рембрандту обладал задушевностью и глубокой магией, подобно Рубенсу и Лебрену – чувством композиции и декора, подобно Веронезе был феерическим колористом и

т. д. Однако он был также наделен присущим только ему трудно определимым, но определяющим качеством, чем-то совершенно новым – умением выразить печали и страсти века, что сделало его единственным в своем роде художником, у которого не было предшественника, а возможно, не будет и преемника. Делакруа столь драгоценное звено, что его ничем нельзя заменить; и, если было бы возможно изъять его, исчез бы целый мир идей и ощущений, образовав слишком большой разрыв в исторической цепи.

Офорт нынче в моде

Решительно, офорт входит в моду. Конечно, мы не надеемся, что этот жанр сподобится такой же благосклонности публики, какой он достиг несколько лет назад в Лондоне, где для прославления офорта был основан клуб и даже светские дамы кичились тем, что царапают гравировальной иглой по лаку. По правде сказать, во всем этом было слишком уж много увлечения.

Совсем недавно один молодой американский художник, г-н Уистлер[1], выставлял в галерее Мартине серию офортов, изображающих берега Темзы, – легких, оживленных, словно импровизация или вдохновение – восхитительный беспорядок такелажа, рей и канатов; хаос туманов и закрученных винтом дымов из топок; глубокая и замысловатая поэзия обширной столицы.

А незадолго до этого два раза подряд с промежутком всего в несколько дней распродавалась с торгов коллекция г-на Мериона[2] – в три раза выше первоначальной цены.

По-видимому, в подобных событиях проявляется некий симптом: ценность офорта возрастает. Но все же мы бы не хотели утверждать, что в ближайшем будущем ему уготована всеобщая популярность. Это слишком индивидуальный жанр, а следовательно, слишком аристократичный, чтобы очаровать кого-то еще, кроме образованных людей и артистических натур, людей, слишком влюбленных во всякую яркую личность. Офорт не только создан для восхваления индивидуальности художника, но художнику даже невозможно не вписать в свою гравюру самую сокровенную часть собственной личности. Также можно утверждать, что со времени изобретения этого жанра графики появилось столько же манер заниматься им, сколько было художников-офортистов. Отнюдь не то же самое при работе с резцом: по крайней мере, там доля самовыражения гораздо меньше.

Известны смелые и большие офорты г-на Легро[3]: церковные церемонии, процессии, ночные богослужения, величавость духовенства, суровость монастырской жизни и т. д. и т. п.

Г-н Бонвен[4] недавно выставил на продажу у г-на Кадара (издателя произведений Бракемона[5], Фламана[6], Шиффара[7]) тетрадь офортов, столь же трудоемких, крепких и кропотливых, как и его живопись.

У того же издателя Йонкинд[8], очаровательный и простодушный голландский художник, поместил несколько эстампов, которым доверил тайну своей мечтательности, –

своеобразные сокращения собственной живописи, наброски, которые сумеют прочитать все любители, привыкшие отыскивать душу художника в самой торопливой его пачкотне (этим выражением – *пачкотня* — несколько легкомысленно воспользовался милейший Дидро, характеризуя офорты Рембранта).

Гг. Андре Жанрон[9], Рибо[10], Мане[11] тоже недавно сделали несколько опытов в технике офорта, которые г-н Кадар приютил в своей витрине на улице Ришелье.

Наконец, мы узнаем, что и Джон-Льюис Браун[12] хочет *пуститься в пляс*. Г-н Браун, наш соотечественник несмотря на свое английское происхождение, в ком все знатоки уже угадывают более смелого и более утонченного продолжателя Альфреда де Дре[13] и, быть может, соперника Эжена Лами[14], очевидно, сумеет внести во тьму эстампа всю ясность и элегантность своей англо-французской живописи.

Среди различных способов выражения в изобразительном искусстве офорт ближе всего к литературному и лучше всего приспособлен для того, чтобы раскрыть непосредственного человека. Стало быть, да здравствует офорт!

Продажа коллекции г-на Эжена Пио

Мне всегда было трудно понять, как коллекционеры могут расстаться со своими коллекциями иначе, нежели из-за смерти. Разумеется, я не говорю о спекулянтах-любителях, за показным вкусом которых прячется просто желание наживы. Я говорю о тех, кто медленно и страстно собирал предметы искусства в согласии с собственной натурой. Каждому из них его коллекция должна видеться семьей, которую он сам выбрал. Но, к несчастью, случаются в этом мире и другие крайности помимо смерти, почти столь же требовательные, и лишь они одни могут объяснить трагедию разлуки и прощания навек. Тем не менее надо добавить: тот, кто на протяжении многих лет любовался, постоянно видел и анализировал произведения искусства или диковины, сохраняет об этом в памяти некий утешительный образ.

В субботу 23 апреля и в воскресенье 24-го будет открыта выставка[1] коллекции г-на Эжена Пио[2], основателя журнала «Кабине де ль'Аматер». Очень хорошие коллекции, которым присуща серьезность и искренность, редки. Эта, вполне известная всем истинным ценителям, – результат наилучшего отбора, квинтэссенция многих коллекций, уже собранных г-ном Пио. Я редко видел собрание бронзы, столь интересное с двойной точки зрения: искусства и истории. Итальянская бронзовая скульптура эпохи Возрождения; терракотовые статуэтки; глазурованная терракота; Микеланджело, Донателло[3], Джамболонья[4], Лука делла Роббиа[5]; фаянсовые изделия различного

производства – всё первоклассные вещи, особенно испано-арабские; восточные бронзовые вазы – резные, гравированные и чеканные; ковры и ткани азиатского стиля; несколько полотен, среди которых голова св. Елизаветы кисти Рафаэля, написанная на холсте темперой; два прелестных портрета кисти Розальбы[6]; один рисунок Микеланджело и любопытные зарисовки г-на Мессонье[7] с драгоценнейших доспехов из Артиллерийского музея; венецианские миниатюры, миниатюры из рукописей; мрамор античный, греческий, эпохи Возрождения; древние гончарные изделия и стекло; наконец, триста шестьдесят медалей эпохи Возрождения из разных стран, образующих настоящую историческую энциклопедию в бронзе, – таков, или почти, краткий обзор этого великолепного каталога. Такие богатства, разобранные или, вернее, незамысловато нагроможденные подобно сокровищам покойного Соважо[8] в четырех-пяти мансардах, через два дня будут предоставлены алчности тех, кто испытывает благородную страсть к старине. Но наверняка самое

прекрасное и любопытное в этой коллекции – три бронзовые работы Микеланджело. Г-н Пио в посвященной им сопроводительной заметке избежал с более чем редкой для любителя скромностью высказывать собственное утвердительное суждение, видимо желая позволить знатокам узнать очевидную и неоспоримую руку мастера. И из этих трех одинаково прекрасных произведений больше других врезается в память бронзовая маска самого Микеланджело, так глубоко запечатлевшая печаль этого блистательного гения.

Заметки о философском искусстве

Назидательная живопись
Замечание об утопии Шенавара[1]

I

В Шенаваре два человека – утопист и художник. Он хочет добиться похвалы за свои утопии, но порой вопреки утопиям в нем преобладает художник.

Живопись родилась в Храме. Она происходит от Святости. Современный Храм, современная Святость – это Революция. Значит, создадим Храм Революции, а живопись сделаем революционной. То есть в современном Пантеоне будет содержаться история Человечества.

Пан должен убить Бога. Пан – это народ. Химерическая эстетика, то есть a postriori, индивидуальная, искусственная, заменяется стихийной, неизбежной, жизненно насущной эстетикой народа.

Так Вагнер преобразовал греческую трагедию, стихийно возникшую в Греции[2].

Революция – это не религия, потому что у нее нет ни пророков, ни святых, ни чудес, и ее цель – отвергнуть все это.

Есть кое-что хорошее в тезисе Шенавара – это попросту презрение к безделушкам и убеждение, что великая живопись опирается на великие идеи.

Впрочем, он очень наивен, как и все утописты. Предполагает у всех людей равную любовь к праведности (святость) и равное смирение. Честный человек, превосходный человек!

Одинокий гордец, чуждый жизни.

II

Шенавар – это карикатура на античную мудрость, нарисованная современной фантазией.

Мыслящие росписи.

Риторика моря.

Ложная риторика.

Истинная риторика.

Головокружение, которое чувствуется в больших городах, подобно головокружению на лоне природы. Наслаждение хаосом и безмерностью. Ощущения чувствительного человека, попавшего в большой незнакомый город.

Человек со скорпионом. Пытка искусством иллюзиониста. Парадокс подаяния.

III

Лионцы:

Художники: Шенавар. Жанмо[3]. Ревуаль[4]. Бонфон[5]. Орсель[6]. Перрен[7]. Конт-Каликс[8]. Фландрен[9]. Сен-Жан[10]. Жакан[11]. Буассье[12].

Литераторы: Лапрад[13]. Балланш[14] (за дым). А. Поммье[15]. Сулари[16]. Блан Сен-Бонне[17]. Нуаро[18]. Пьер Дюпон. Дежерандо[19]. Ж.-Б. Сэй[20]. Террассон[21].

Бюрократы, преподаватели чистописания, Амеде Поммье, насквозь искусственный и мещанский. О! Почему я родился в век прозы! Каталог товаров. Ресторанная карта. Сельский учитель. Назидательность в поэзии и в живописи.

Анекдот об оргии (Лапрад в Париже).

Мораль игрушки

Немало лет назад – сколько? понятия не имею; это восходит к туманным временам раннего детства – мать взяла меня с собой гости к даме Панкук[1]. Приходилась ли она матерью, женой, свояченицей нынешнему Панкуку?[2] Не знаю. Помню только, что это было в очень тихом особняке, одном из тех особняков, где по углам двора зеленеет трава, на тишайшей улице – улице Пуатевен. Этот дом считался очень гостеприимным, а в некоторые дни озарялся огнями и становился шумливым. Я слышал много разговоров про бал-маскарад, где г-н Александр Дюма, которого тогда называли молодым автором «Генриха III», произвел большое впечатление, явившись под руку с г-жой Элизой Меркер[3], наряженной пажом.

Я очень отчетливо помню, что г-жа Панкук была одета в меха[4] и бархат. Через какое-то время она сказала: «Вот мальчик, которому я хочу подарить что-нибудь на память о себе». Она взяла меня за руку, и мы прошли через множество покоев; потом она открыла дверь какой-то комнаты, где предо мной предстало необычайное и воистину феерическое зрелище. Стен не было видно, настолько они были увешаны игрушками. За их пышным цветением скрывался потолок, откуда они свисали гроздьями, подобно чудесным сталактитам. На полу едва оставалась узкая тропинка, чтобы ставить ноги. Меня окружал мир всевозможных игрушек, начиная с самых дорогих до более скромных, от простейших до более замысловатых.

«Здесь, – сказала она, – детская сокровищница. У меня есть на это небольшие средства, и, когда милый мальчик приходит ко мне в гости, я привожу его сюда, чтобы он выбрал себе что-нибудь на память обо мне. Так что выбирайте».

И с той восхитительной, светлой живостью, свойственной детям, у которых желание, размышление и действие составляют, так сказать, одно целое, чем они отличаются от людей выродившихся, у кого, наоборот, обдумывание поглощает почти все время, я немедленно завладел самой красивой, самой дорогой, самой броской, самой яркой, самой необычной из игрушек. Мать громко возмутилась моей нескромностью и упрямо воспротивилась тому, чтобы я ее унес. Она хотела, чтобы я удовлетворился бесконечно более заурядным предметом. Но на это я не мог пойти и лишь ради общего примирения согласился на *золотую середину*.

Мне часто приходила фантазия познакомиться со всеми *милыми мальчиками*, которые, прожив немалую часть жестокой

жизни, уже давно держат в руках иные вещи, нежели игрушки, но чье беззаботное детство некогда почерпнуло воспоминание в сокровищнице г-жи Панкук.

Это приключение и есть та причина, по которой я не могу пройти мимо магазина игрушек, чтобы не поглазеть на беспорядочное нагромождение их странных форм и разнообразных расцветок и не вспомнив о разодетой в меха и бархат даме, которая явилась мне, словно Фея игрушки.

Впрочем, я надолго сохранил нежную любовь и обоснованное восхищение этой своеобразной статуэткой, которая своей опрятностью, лоском, ослепительной яркостью красок, необузданностью жеста и решительностью очертаний так хорошо воплощает представления детства о красоте. В большом магазине игрушек всегда есть какая-то необыкновенная веселость, которая делает его гораздо предпочтительнее солидного буржуазного жилища. Разве не находится здесь вся жизнь в миниатюре, причем гораздо более красочная, начищенная и блестящая, чем реальная жизнь? Здесь можно увидеть все: сады, театры, прекрасные наряды, чистые, как алмаз, глаза, раскрасневшиеся от румян щеки, очаровательные кружева, кареты, конюшни, стойла, пьяниц, шарлатанов, банкиров, комедиантов, похожих на фейерверк паяцев, кухни и целые армии – весьма дисциплинированные, с кавалерией и артиллерией.

Все дети говорят о своих игрушках; игрушки становятся актерами в великой драме жизни, уменьшенной камерой-обскурой их маленького мозга. Своими играми они свидетельствуют о большой способности к абстракции и о мощи воображения. Они играют и без игрушек. Я не хочу здесь говорить о маленьких девочках, которые играют во взрослых дам, наносят визиты, представляют друг другу своих воображаемых детей и болтают о нарядах. Бедные малышки подражают собственным матерям: они уже предваряют свою бессмертную будущую незрелость, и наверняка ни одна из них не станет моей женой. Но дилижанс! Вечная драма дилижанса, разыгранная при помощи стульев: дилижанс-стул, лошади-стулья, пассажиры-стулья; живой только возница! Упряжка остается неподвижной и тем не менее с обжигающей быстротой поглощает воображаемые пространства. Какая простота постановки! Как тут не краснеть бессильному воображению пресыщенной публики, которая требует от театров физического и механического совершенства, не понимая, что пьесы Шекспира могут оставаться прекрасными и с варварски простыми приспособлениями?

А дети, играющие в войну! Не в саду Тюильри с настоящими ружьями и саблями, я говорю об одиноком ребенке, который один

возглавляет и ведет в бой две армии. Солдаты могут быть пробками, костяшками домино, пешками, бабками; укрепления – дощечками, книгами и т. п., пули и снаряды – шариками или любой другой вещью. Будут убитые, заложники, пленные, мирные договоры и военные подати. Я заметил у многих детей веру в то, что на войне поражение или победу определяет большее или меньшее количество убитых. Позже, приобщившись ко всеобщей жизни, вынужденные сами драться, чтобы не быть побитыми, они поймут, что победа часто переменчива и что она истинна, только если помещается, так сказать, на вершине некоей наклонной плоскости, к которой армия будет скользить с необычайной быстротой, или же это первый член бесконечно возрастающей прогрессии.

Легкость, с какой детство удовлетворяет свое воображение, свидетельствует о духовности его художественных представлений. Игрушка – первое приобщение ребенка к искусству, или, скорее, она для него первое осуществление этого, и с приходом зрелого возраста никакие совершенные творения не дадут его душе ни той же теплоты, ни того же восторга, ни той же веры.

Проанализируйте также этот огромный детский *mundum*[5], рассмотрите варварскую, примитивную игрушку, для изготовителя которой главная проблема состояла в том, чтобы смастерить приблизительное, насколько возможно, изображение из простых, по возможности недорогих деталей: например, плоский полишинель, движимый единственной нитью; кузнецы, бьющие молотами по наковальне; трехчастный конь с всадником – четыре колышка для ног, конский хвост, образующий свисток, да порой всадник украшен перышком, что является большим шиком; это игрушка за пять су, за два су, за один су. Неужели вы верите, будто столь простые изображения создают в уме ребенка малейшее подобие реальности, как те чудеса на первый день Нового года, которые скорее дань паразитической угодливости богатству родителей, нежели дар детской поэзии?

Такова игрушка бедняка. Если вы выйдете утром, с определенным намерением побродить в одиночестве по большим дорогам, наполните свои карманы этими маленькими поделками и, проходя под деревьями мимо кабачков, порадуйте ими незнакомых бедных ребятишек, которых встретите. Вы увидите, как безмерно округлятся их глаза. Сначала они не осмелятся взять подарок, не веря своему счастью; потом жадно схватят ручонками и убегут, как кошки, научившиеся не доверять человеку, стремятся съесть подальше от вас кусок, которые вы же им и дали. Наверняка это немало вас позабавит.

По поводу игрушки бедняка[6]: я видел нечто еще более простое, но более жалкое, нежели игрушка за один су, – живую игрушку. На дороге, за оградой прекрасного сада, за которым виднелась красивая усадьба, стоял свежий миловидный ребенок в чистеньком дачном наряде. Довольство, беззаботность и привычка к богатству делают таких детей столь прелестными, что не верится, будто они сделаны из того же теста, что дети среднего достатка и бедности. Рядом с ним валялась в траве великолепная игрушка, такая же яркая, как и ее владелец, лакированная, раззолоченная и разнаряженная, вся в перьях и стеклянных побрякушках. Но ребенок совершенно не обращал внимания на свою куклу, а смотрел вот на что: по другую сторону ограды, на обочине, среди чертополоха и крапивы стоял другой мальчуган, довольно худосочный, один из тех ребятишек, на чьих рожицах сопли медленно пробивают свой путь через грязь и пыль. Сквозь символические железные прутья бедный грязнуля показывал богатому свое сокровище, которое тот жадно изучал, как редкий и незнакомый предмет. Однако то, что маленький оборвыш дразнил и раззадоривал, встряхивая зарешеченную коробку, было живой крысой! Родители из экономии добыли ему игрушку из самой жизни.

Я думаю, что, как правило, дети воздействуют на свои игрушки; иными словами, они руководствуются в своем выборе предпочтениями и желаниями, хотя и смутными, ясно не выраженными, но вполне реальными. Тем не менее я не стану утверждать, будто противоположное не имеет места, то есть что игрушки не воздействуют на ребенка, особенно в случае их литературного или художественного назначения. Не будет ничего удивительного, если такой ребенок, которому родители давали для игры в основном кукольные театры и марионеток, чтобы он мог продлить себе удовольствие от спектакля, привыкнет рассматривать театр как самую чудесную форму прекрасного.

Есть одна разновидность игрушки, которая с некоторых пор стремится размножиться и о которой я не могу сказать ни хорошего, ни плохого. Я имею в виду игрушку научную. Главный ее недостаток в дороговизне. Но игрушки такого рода занимательны и могут развивать в мозгу ребенка тягу к чудесным и удивительным явлениям. Стереоскоп, делающий выпуклым плоское изображение, из их числа. Он появился всего несколько лет назад. Более старинный фенакистикоп менее известен. Вообразите себе какое-нибудь движение, например упражнение танцора или жонглера, разделенное и разложенное на некоторое количество фаз – двадцать, если угодно, – и представленное целыми фигурками, которые нарисованы на картонном круге.

Насадите этот круг вместе с другим, в котором через равные промежутки прорезаны двадцать окошечек, на ось с рукояткой, которую надо держать, как держат экран перед огнем. Двадцать фигурок, представляющих собой расчлененное движение одной-единственной фигуры, отражаются в зеркале, расположенном напротив. Приложитесь глазом на уровне маленьких окошечек и быстро завертите круги. Скорость вращения преобразует двадцать отверстий в одно-единственное, круговое, через него вы увидите, как в зеркале запляшут двадцать фигурок, как две капли воды похожие одна на другую, исполняя одни и те же движения с фантастической точностью. Каждая фигурка воспользовалась девятнадцатью остальными. Вращаясь на круге, она превращается в невидимку; но в зеркале, сквозь движущееся окошечко, она остается на месте, исполняя все движения, что были разделены между двадцатью прочими. Количество картинок, которые можно создать таким образом, бесконечно.

Я бы хотел сказать несколько слов об отношении детей к своим игрушкам и о том, что думают родители по этому волнующему вопросу. Есть родители, ни за что не желающие их дарить. Это люди степенные, излишне серьезные, не изучавшие природу и которые по большому счету делают несчастными всех окружающих. Не знаю, почему мне представляется, что от них так и несет протестантизмом. Они и сами не умеют, и никому не позволяют поэтически проводить время. Те же самые люди охотно дадут франк бедняку, чтобы он подавился хлебом, и всегда откажут ему в двух су на утоление жажды в кабачке. Думая об определенной разновидности ультрарассудительных и антипоэтических людей, доставивших мне столько страданий, я по-прежнему чувствую, как ненависть щиплет и теребит мои нервы.

Бывают и другие родители, которые смотрят на игрушки, как на объекты немого обожания. Есть наряды, которые дозволено надевать по крайней мере в воскресенье; но с игрушками надлежит обращаться совсем по-другому! Едва друг дома положил свой подарок в передник ребенка, как бережливая мать хищно бросается на игрушку, засовывает в ящик комода и говорит: «Это слишком изысканно для твоего возраста; *воспользуешься ею, когда вырастешь!* Один из моих друзей признался мне, что так никогда и не смог насладиться своими игрушками. «А когда я вырос, – добавлял он, – у меня появились другие интересы». Впрочем, есть дети, которые делают то же самое: не играют своими игрушками, берегут их, содержат в порядке, устраивают из них что-то вроде библиотек и музеев, а показывая их время от времени своим маленьким друзьям,

умоляют тех *не прикасаться к ним*. Я бы охотно остерегался таких *взрослых детишек*.

Большая часть детворы особенно хочет *взглянуть, что там внутри*, одни повозившись с игрушкой какое-то время, другие *немедленно*. Больший или меньший натиск этого желания и определяет ее долговечность. Я не чувствую в себе мужества хулить эту детскую манию, ибо она – первое метафизическое искушение. Когда такое желание западает в мозг ребенка, его пальцы и ногти наливаются необычайной ловкостью и силой. Он вертит свою игрушку так и этак, царапает, трясет, бьет ею о стены, бросает оземь. Время от времени заводит ее механизм в обратную сторону. И чудесная жизнь останавливается. Ребенок, как народ, осадивший Тюильри, делает последнее усилие; наконец вскрывает ее – ведь он сильнее. Но *где же душа*? Вот тут начинается ошеломление и уныние.

Есть и другие, кто сразу же потрошит игрушку, едва попавшую им в руки, едва исследованную; что касается этих, то признаюсь, мне непонятно таинственное чувство, которое заставляет их так поступать. Охватывает ли их суеверный гнев против этих мелких вещиц, подделывающихся под человека, или же они подвергают их своего рода масонскому испытанию, прежде чем допустить в свою детскую жизнь? *Puzzling question!* [7]

О карикатуре
и в целом о комизме в искусстве

Вот уже в третий раз я вновь берусь за эту статью и переписываю ее от начала до конца, вычеркивая, добавляя, переделывая и стараясь сообразоваться с указаниями г-на де Маара[1].

Тон начала изменен; неологизмы и лезущие в глаза изъяны убраны. Мистическая цитата из Шеневьера[2] изменена. Переиначен порядок. Увеличено количество разделов. Есть новые пассажи о Леонардо да Винчи, о Ромейне де Хоге[3], Яне Стене[4], Брейгеле Старшем[5], Крукшенке-отце[6], Томасе Гуде[7], Калло, Ватто[8], Фрагонаре[9], Казотте[10], Буали[11], Дебюкуре[12], Ланглуа дю Пон де л'Арше[13], Раффе[14], Каульбахе[15], Альфреде Ретеле[16], Тепфере[17], Бертале[18], Шаме[19], и Надаре. Раздел, касающийся Шарле[20] очень смягчен. Я добавил философское заключение, которое сообразуется с началом.

О сущности смеха
И в целом о комизмев
изобразительном искусстве

I

Я не хочу писать трактат о карикатуре; просто хочу поделиться с читателем некоторыми размышлениями, которые часто приходили мне в голову по поводу этого своеобразного жанра. Эти размышления стали для меня чем-то вроде наваждения; и мне захотелось освободиться от них. Впрочем, я сделал все возможное, чтобы внести туда некоторый порядок и, таким образом, облегчить усвоение. Так что это в чистом виде философски-художественная статья. Разумеется, общая история карикатуры в ее отношениях со всеми будоражившими человечество событиями, политическими или религиозными, важными или пустыми, касавшимися национального духа или моды, – дело славное и значительное. Этот труд еще предстоит совершить, поскольку эссе, опубликованные до настоящего времени, были всего лишь подготовительными материалами к нему; но я подумал, что надо разделить работу. Ясно, что понятое таким образом произведение о карикатуре – это история фактов, огромная анекдотическая галерея. В карикатуре, в гораздо большей степени, чем в прочих отраслях искусства, различают два вида ценных и заслуживающих уважения произведений с различными и почти противоположными названиями. Одни имеют ценность лишь благодаря тому, что изображают. Конечно, они имеют право на внимание историка, археолога, даже философа, и должны занять свое место в национальных архивах, в биографических справочниках человеческой мысли. Подобно летучим листкам журналистики, они исчезают, унесенные беспрестанным дуновением, приносящим новости. Но есть другие, и именно ими я хочу особо заняться, которые содержат некий таинственный, прочный и вечный элемент, привлекающий к ним внимание артистических натур. Любопытная и по-настоящему достойная внимания вещь: введение этого неуловимого элемента – красоты – даже в произведения, предназначенные представлять человеку его собственное физическое уродство! И вещь не менее таинственная: столь удручающее зрелище вызывает у него бессмертную и неисправимую веселость. Вот, собственно, истинный предмет этой статьи.

Меня охватывает некая щепетильность. Надо ли ответить форменным доказательством на своего рода предварительный вопрос, который наверняка захотят коварно задать некоторые отъявленные профессора серьезности, шарлатаны важности, эти педантичные трупы, явившиеся из холодных подземелий

Института[1] на землю живых подобно некоторым скупым привидениям, чтобы вырвать несколько монет у потакающих им министерств? Во-первых, сказали бы они, разве карикатура является жанром? Нет, ответили бы их присные, карикатура не является жанром. Я собственными ушами слышал, как подобную чушь несут на академических обедах. Эти славные люди отбросили в сторону комедию о Робере Макере[2], не заметив в ней больших нравственных и литературных достоинств. Будь они современниками Рабле, они бы сочли его низким и грубым шутом. На самом деле, надо ли доказывать, что в глазах философа ничто, исходящее от человека, не является пустым? Наверняка это и будет тем глубоким и таинственным элементом, который даже в меньшей степени, чем любой другой, до конца не анализировал ни один философ.

Так что займемся сущностью смеха и основными элементами карикатуры. Позже мы изучим, быть может, некоторые из самых замечательных произведений, созданных в этом жанре.

II

Мудрый смеется лишь с трепетом душевным. Из каких властных уст, из-под какого совершенно ортодоксального пера вышло это странное и поразительное изречение? Происходит ли оно от иудейского царя-философа? Или надо его приписать Жозефу де Местру, этому одушевленному Святым Духом воителю? Смутно припоминаю, будто вычитал это в одной из его книг, но, разумеется, как цитату. Эта суровость мышления и стиля хорошо подходит величественной святости Боссюэ[3]; но эллиптический оборот мысли и утонченное изящество склоняют меня скорее приписать ее Бурдалу[4], неумолимому христианскому психологу. Эта необычная максима беспрестанно возвращается мне на ум с тех пор, как я задумал свою статью, поэтому я хочу с самого начала от нее избавиться.

Действительно, проанализируем это любопытное высказывание.

Мудрый, то есть тот, кто одушевлен духом Господним, кто обладает опытом применения божественных заповедей, смеется – отдается смеху – лишь с трепетом душевным. Мудрый трепещет из-за того, что засмеялся; мудрый страшится смеха, как страшится мирских соблазнов и похоти. Он останавливается на краю смеха, как на краю искушения. Значит, следуя Мудрому, есть некое тайное противоречие между его характером мудреца и исконным характером смеха. В самом деле, чтобы лишь мимоходом коснуться более чем церемонных воспоминаний, я замечу – и это совершенно подтверждает официально христианский характер изречения, – что Мудрый, воистину Воплощенный Глагол, никогда не смеется. В глазах Того, кто все знает и все может, смешное не существует. Хотя Воплощенный Глагол знавал и гнев, знавал даже слезы.

Таким образом, отметим следующее: в первую очередь, вот автор – христианин, без сомнения, – который считает вполне удостоверенным, что Мудрый довольно пристально осматривается, прежде чем позволить себе засмеяться, словно его охватит из-за этого невесть какая дурнота и беспокойство, а во вторую очередь, смешное выпадает из поля зрения абсолютной науки и власти. Однако если перевернуть оба суждения, из этого последует, что смех, как правило, удел безумцев и всегда предполагает, в той или иной степени, невежество и слабость. Я отнюдь не хочу безоглядно пускаться по теологическим волнам, для чего мне, конечно, недостает ни компаса, ни необходимых парусов; я удовлетворюсь лишь тем, что, ткнув пальцем, укажу

читателю эти странные горизонты.

Конечно, если встать на ортодоксальную точку зрения, то человеческий смех тесно связан с былым грехопадением, с физическим и моральным упадком. Смех и боль выражаются теми же органами, в которых заключены заповедь и распознание добра и зла: глазами и ртом. В раю земном[5] (каким бы ни предполагали его богословы или социалисты – прошедшим или будущим, воспоминанием или пророчеством), то есть там, где человеку казалось, что все сотворенные вещи хороши, радость заключалась не в смехе. Он не был удручен никаким страданием, его лицо было простодушным и безмятежным, и смех, который ныне сотрясает нации, не искажал его черты. Смех и слезы нельзя увидеть в саду наслаждений. Они в равной степени дети страдания и явились потому, что телу раздраженного человека не хватило силы их сдерживать. С точки зрения моего философа-христианина, смех на его устах – знак такого же убожества, как и слезы в его глазах. Высшее Существо, захотевшее размножить свой образ, отнюдь не вложило в рот человеку львиные зубы, а в глаза всю искусительную хитрость змеи, но смеясь, человек кусает, а своими слезами соблазняет. Однако заметьте также, что именно слезами человек омывает страдания человека и именно смехом смягчает порой его сердце, привлекая к себе; ибо феномены, порожденные падением, станут средством искупления.

Да будет мне позволено одно поэтическое предположение, чтобы оправдать справедливость этих утверждений, которые многие сочтут, без сомнения, *a priori* запятнанными мистицизмом. Поскольку комизм – стихия, достойная порицания и дьявольская по своему происхождению, попытаемся противопоставить ей душу совершенно примитивную и вышедшую, если можно так выразиться, из рук самой природы. Возьмем для примера значительную и типическую фигуру Виргинии[6], которая превосходно символизирует совершеннейшую чистоту и наивность. Виргиния прибывает в Париж, еще вся пропитанная морскими туманами и позлащенная солнцем тропиков, ее глаза еще полны широкими картинами первобытных гор, лесов и волн. Она попадает сюда, в самую гущу шумливой, безудержной и зловонной цивилизации, еще переполненная чистыми и богатыми ароматами Индии. Она связана с человечеством лишь через семью и любовь; через свою мать и своего возлюбленного, столь же ангелоподобного, как она сама, и чей пол, скажем, она не слишком отличает от своего собственного в пылу неутоленной, не ведающей самое себя любви. Бога она узнала в Грейпфрутовой церкви – маленькой, совсем скромной и хлипкой церковке, а также в неописуемой необъятности тропической лазури и в

бессмертной музыке лесов и потоков. Конечно, Виргиния большая умница; но малого количества образов и воспоминаний ей довольно, как Мудрому довольно немногих книг. Однако однажды, случайно, невинно, Виргиния встречает в «Пале-Рояле»[7], под стеклом на столе, в общественном месте – карикатуру! Карикатуру весьма привлекательную для нас, брызжущую желчью и злобой, какие умеет создавать проницательная и скучающая цивилизация. Предположим какой-нибудь добрый фарс с боксерами, какой-нибудь британский вздор со сгустками крови или, если это больше по вкусу вашему любопытному воображению, предположим, что перед взором нашей непорочной Виргинии оказалась очаровательная и соблазнительная непристойность какого-нибудь Гаварни[8] того времени, причем из лучших, какая-нибудь оскорбительная сатира на королевские безумства – этакая рисованная диатриба против Оленьего парка[9] или предыдущих распутств главной фаворитки или ночных шалостей общеизвестной Австриячки[10]. Карикатура двойственна: рисунок и идея – резкий рисунок, язвительная и завуалированная идея; слишком сложное сочетание непонятных элементов для наивного ума, привыкшего интуитивно понимать такие же простые вещи, как и он сам. Виргиния увидела; теперь она смотрит. Почему? Она смотрит на неизвестное. Впрочем, она совсем не понимает, что это значит и чему служит. И все-таки видите ли вы, как внезапно складываются крылья, как трепещет и желает удалиться омрачившаяся душа? Ангел почувствовал соблазн. Но, говорю я вам, на самом деле неважно, поняла она или нет, у нее все равно останется впечатление неясного беспокойства, чего-то, похожего на страх. Разумеется, если Виргиния останется в Париже и к ней придет знание, то придет и смех; и мы увидим почему. Но пока мы, аналитик и критик, не осмеливаясь, конечно, утверждать, будто наши умственные способности выше, чем у Виргинии, удостоверяем страх и муки незапятнанного ангела перед карикатурой.

III

Для доказательства того, что чувство комического является одним из самых явных сатанинских признаков человека и одним из многочисленных семечек, содержащихся в символическом яблоке, хватило бы единодушного согласия психологов смеха по поводу изначальной причины этого чудовищного явления. Впрочем, их открытие не слишком глубоко и далеко не ведет. Смех говорят они, порожден превосходством. Я не удивлюсь, если после такого открытия сам психолог примется хохотать, думая о собственном превосходстве. Так что надо бы сказать: смех происходит от мысли о собственном превосходстве. А коли так, то это воистину сатанинская мысль! Гордыня и безумие! Однако общеизвестно, что в больницах полно безумцев, одержимых раздутой сверх меры идеей о собственном превосходстве. Я не слышал об одержимых манией смирения. Заметьте, что смех – одно из самых распространенных и самых многочисленных выражений безумия. И видите, как все согласуется: стоит Виргинии пасть, стоит опуститься на одну ступеньку в чистоте, как у нее возникнет мысль о собственном превосходстве; она станет более искушенной, с точки зрения света, и тогда засмеется.

Я сказал, что в смехе есть симптомы слабости; и в самом деле, разве найдется более явный признак слабоумия, чем нервная конвульсия, непроизвольная судорога, сравнимая с чиханием и вызванная видом чужого несчастья? Это несчастье почти всегда слабость ума. Есть ли явление более прискорбное, нежели слабость, которая потешается над слабостью? Но бывает и кое-что гаже. Порой это несчастье худшего рода – физическое увечье. Возьмем один из самых заурядных жизненных примеров: что может быть смешнее человека, растянувшегося на льду или на мостовой, оступившегося на краю тротуара? Лицо его брата во Христе непроизвольно исказится, и лицевые мышцы вдруг заиграют, как часы в полдень или как заводная игрушка. Бедняга по меньшей мере обезобразил себя, а быть может, даже сломал себе какую-нибудь конечность. Тем не менее смех вырвался – неудержимый и внезапный. Наверняка если покопаться в этой ситуации, то в глубине души насмешника отыщется некоторая бессознательная гордость. Она и есть отправная точка: *я-то* не упал, *я-то* иду прямо, у *меня-то* ноги крепкие и надежные. Уж *я-то* не буду так глуп, чтобы не заметить кончившийся тротуар или пересекающую путь мостовую.

Романтическая школа, а лучше сказать, одно из направлений

романтической школы – сатанинская, весьма хорошо поняла этот главный закон смеха; или, по крайней мере, даже если не все его поняли, то все прочувствовали и надлежащим образом применяли даже в наиболее грубых своих причудах и перегибах. Все мелодраматические нечестивцы, окаянные, про́клятые, фатально отмеченные оскалом до ушей, – чистые ортодоксы смеха. Впрочем, почти все они законные или незаконные внуки знаменитого Мельмота-скитальца, великого сатанинского творения преподобного Метьюрина[11]. Что может быть более значительного, более мощного по сравнению с бедным человечеством, чем этот бледный и скучающий Мельмот? И все же есть в нем слабая, мерзкая сторона, противная свету и Богу. Как он смеется, беспрестанно сравнивая себя с человеческими червями, он, такой сильный, такой умный, для кого часть условных законов человечества, физических и интеллектуальных, уже не существует! Но этот смех – вечный взрыв его гнева или страдания. Он, пусть меня правильно поймут, является неизбежным следствием его двойственной, противоречивой природы, которая неизмеримо превышает человеческую, но бесконечно гнусна и низка относительно абсолютной Истины и Справедливости. Мельмот – ходячее противоречие. Он порожден основополагающими условиями жизни, но его органы не выносят его мысль. Вот почему этот смех леденит и выкручивает ему внутренности. Это смех никогда не спит, подобно болезни, которая идет своим чередом и исполняет приказ провидения. И таким образом, смех Мельмота, выражение самых высот гордыни, постоянно исполняет свое предназначение, разрывая и обжигая губы непростительного насмешника.

IV

Теперь подведем небольшой итог и яснее выразим основные суждения, которые в некотором роде являются теорией смеха. Смех – сатанинская принадлежность, стало быть, он глубоко человечен. Человеческий смех – следствие идеи о собственном превосходстве; и в самом деле, раз смех по сути своей человечен, то он в высшей степени противоречив, то есть он одновременно признак бесконечного величия и бесконечного убожества; бесконечного убожества относительно абсолютного Существа, представлением о котором человек обладает, и бесконечного величия относительно животных. Из вечного столкновения этих двух бесконечностей и рождается смех. Комизм, сама возможность смеха таится в насмешнике, а отнюдь не в объекте насмешки. Ведь не упавший же смеется над своим падением, разве что он не философ, то есть человек, который в силу привычки приобрел способность быстро раздваиваться и становиться беспристрастным наблюдателем за проявлениями собственного *я*. Но это редкий случай. Самые смешные животные при этом и самые серьезные; таковы обезьяны и попугаи. Впрочем, предположите, что человек изъят из мироздания, и не будет больше смешного, потому что животные не считают себя выше растений, а растения не считают себя выше минералов. Знак превосходства над животными (а я подвожу под это определение многочисленных париев разума), смех также является знаком неполноценности относительно мудрых, которые созерцательной невинностью своего ума близки к детям. Итак, сравнивая, на что мы имеем право, человечество с человеком, мы увидим, что примитивные народы, подобно Виргинии, не понимают карикатуру и не имеют комедий (священные книги, каким бы нациям они ни принадлежали, никогда не смеются); однако постепенно продвигаясь к облачным вершинам разума или склоняясь над темными горнилами метафизики, народы начинают смеяться дьявольским смехом Мельмота; и наконец, если в самих этих сверхцивилизованных народах разум, влекомый высшей амбицией, захочет преступить пределы мирской гордыни и отважно устремиться к чистой поэзии, в этой поэзии, прозрачной и глубокой словно природа, не будет места смеху, как и в душе Мудрого.

Как чувство комического есть знак превосходства или веры в собственное превосходство, естественно полагать, что, прежде чем народы достигнут совершенного очищения, обещанного некоторыми мистическими пророками, они увидят, как по мере

роста их превосходства у них умножатся и поводы для смеха. Но комизм тоже меняется. Таким образом, ангельский и дьявольский элементы действуют параллельно. Возвышаясь, человечество приобретает для зла и для понимания зла силу, соразмерную той, что приобрело для добра. Вот почему мне не кажется удивительным, что мы, дети лучшего закона, чем древние религиозные законы, мы, любимые ученики Иисуса, располагаем большими элементами комического, чем языческая античность. Это даже является условием нашей общей интеллектуальной силы. И пусть заклятые оппоненты ссылаются на классическую историйку о философе, который умер от смеха при виде осла, поедавшего фиги[12], и даже на комедии Аристофана и Плавта. Я отвечу, что эти эпизоды не только существенно цивилизованы, а былая вера изрядно отступила, но и этот комизм не совсем наш. В нем есть даже что-то дикое, и мы можем приспособить его к себе лишь посредством некоего попятного умственного усилия, результат которого называется подражанием или стилизацией. Что касается гротескных образов, которые нам оставила Античность, – масок, бронзовых статуэток, изображающих на диво мускулистых Геркулесов или Приапа с высунутым языком и заостренными ушами, у которого остался лишь мозжечок да фаллос (на эти необычайные фаллосы, на эти чудовищные детородные орудия, украшенные колокольчиками и крылышками, белокожие дочери Ромула невинно садились верхом), – то я полагаю, что все это вещи серьезные. Венера, Пан, Геркулес отнюдь не были смешными персонажами. Смеяться над ними стали только после прихода Иисуса, не без помощи Платона и Сенеки. Я полагаю, что Античность была исполнена уважения к тамбурмажорам и всякого рода штукарям и что все экстравагантные фетиши, которые я упоминал, являются лишь объектами поклонения или, по крайней мере, символами силы, а отнюдь не нарочито комичными измышлениями ума. Индийские и китайские идолы не знают, что смешны; комизм в нас самих, христианах.

V

Не надо думать, будто мы избавились от всяких затруднений. Даже наименее привычный к подобным эстетическим тонкостям человек быстро сумеет противопоставить мне следующее коварное возражение: смех бывает разный. Не всегда радуются чужому несчастью, слабости, неполноценности. Многое вызывает у нас вполне невинный смех, и не одни только детские забавы, но также немало вещей, которые служат развлечению артистических натур и не имеют ничего общего с духом Сатаны.

Это отчасти верно. Но для начала надо различить радость и смех. Радость существует сама по себе, хотя проявляется по-разному. Порой она почти незаметна, а порой выражается слезами. Смех же – лишь выражение, симптом, диагноз. Симптом чего? Вот в чем вопрос. Радость *едина*. А смех выражает двойственное или противоречивое чувство; из-за этого-то и происходит гримаса. Так что детский смех, который мне бы напрасно стали приводить в качестве возражения, совершенно отличается, даже по своему физическому проявлению, по виду, от смеха человека, который смотрит комедию или разглядывает карикатуру, или от ужасного смеха Мельмота – существа вне всяких разрядов, помещенного между последними границами человеческого удела и границами высшего мира; Мельмота, вечно полагающего, что вот-вот избавится от своего дьявольского договора, вечно надеющегося обменять эту сверхчеловеческую силу, свое несчастье, на чистую совесть невежды, которая внушает ему зависть. Детский смех подобен распусканию цветка. Это радость получать, радость дышать, радость раскрываться, любоваться, жить, расти. Это радость растения. К тому же обычно это скорее улыбка, что-то подобное вилянию собачьего хвоста или кошачьему мурлыканью. Однако заметьте, если детский смех все-таки отличается от животных проявлений довольства, то лишь потому, что смех вообще не свободен от амбиций, а значит, вполне подходит маленьким человечкам, то есть незрелым дьяволятам.

Есть случай, где дело обстоит сложнее. Это человеческий смех, настоящий, неудержимый, но при виде того, что не является признаком слабости или несчастья. Легко догадаться, что я хочу поговорить о смехе над гротеском. Невероятные создания, существа, появление которых невозможно ни обосновать, ни оправдать никаким здравым смыслом, часто вызывают у нас непомерное, безудержное веселье, которое мы выражаем, захлебываясь смехом и поминутно закатывая глаза. Очевидно, тут

есть отличие, еще одна ступень. С художественной точки зрения комическое – имитация, а гротеск – творчество. Комическое – это имитация в соединении с некоторой творческой способностью, то есть с артистическим идеалом. Однако человеческая заносчивость, которая всегда одерживает верх и является естественной причиной смеха в случае комического, становится также естественной причиной смеха и в случае гротеска, где к творчеству подмешивается воспроизведение некоторых элементов, уже существующих в природе. Я хочу сказать, что и в этом случае смех – выражение идеи превосходства, но не человека над человеком, а человека над природой. Не стоит считать эту идею слишком мудреной; этого недостаточно, чтобы ее отвергнуть. Речь о том, чтобы найти другое допустимое объяснение. Если это кажется притянутым за уши и это трудновато принять, то лишь потому, что смех, вызванный гротеском, содержит в себе что-то глубокое, самоочевидное и примитивное, что гораздо больше сближает его с невинной жизнью и совершенной радостью, нежели смех, вызванный комизмом нравов. Имеется между двумя этими видами смеха, не считая вопроса об их назначении, такая же разница, как между «заинтересованной» литературной школой и школой искусства ради искусства. Так что гротеск соответственно преобладает над обычным комизмом.

Впредь я буду называть гротеск абсолютным комизмом, в противоположность обычному комизму, который я буду называть значащим. Значащий комизм – язык более ясный, более легкий для заурядного понимания, и особенно легкий для анализа, поскольку обладает явно двойственной основой: искусство и нравственная идея; но абсолютный комизм, приближаясь к природе, предстает неким *единством*, которое хочет быть понято интуицией. Есть только одна проверка для гротеска – это смех, причем смех внезапный, в отличие от значащего комизма, над которым не грех посмеяться и потом; что отнюдь не умаляет его достоинств; это всего лишь вопрос быстроты анализа.

Я сказал: абсолютный комизм; тем не менее надо остеречься. С точки зрения категоричного абсолюта существует только радость. Комизм же может быть абсолютным лишь относительно падшего человечества, и именно так я его понимаю.

VI

Возвышенная суть абсолютного комизма – удел высших художников, достаточно восприимчивых ко всякой абсолютной идее. А человек, который до настоящего времени лучше всего чувствовал эти идеи и даже применил некоторую их часть в своих произведениях, как чисто эстетических, так и художественных, – это Теодор Гофман, всегда отличавший обычный комизм от того, который называл *невинным.* Он часто пытался доказать в своих художественных произведениях замысловатые теории, которые дидактически высказывал или приводил в виде вымышленных бесед и критических диалогов. И когда мне вскоре понадобится дать ряд примеров, иллюстрирующих применение вышеизложенных принципов, самые яркие я почерпну именно в таких его произведениях, приклеивая к каждому образчику название категории.

Впрочем, и в комизме абсолютном, и комизме значащем мы находим разные виды, подвиды и семьи. Деление может осуществляться на разной основе. Сначала можно произвести его по чисто философским законам, так, как я начал делать, затем по законам художественного творчества. Первое состоит в примитивном отделении абсолютного комизма от комизма значащего; второе основывается на особых способностях каждого художника. И наконец, можно установить классификацию комического, следуя различным национальным склонностям и особенностям. Надобно также заметить, что каждый разряд каждой классификации может расширяться и нюансироваться за счет пополнения одного разряда другим, подобно тому как грамматический закон учит нас изменять существительное с помощью прилагательного. Например, такому-то немецкому или английскому художнику более или менее присущ абсолютный комизм, и в то же время он более или менее склонен к идеализации. Я попытаюсь привести избранные примеры абсолютного и значащего комизма и кратко охарактеризовать комический дух, свойственный различным особо артистичным нациям, прежде чем прийти к части, где я хочу глубже проанализировать талант людей, сделавших это своим занятием и целью жизни.

Преувеличивая и доводя до крайности значащий комизм, мы получим комизм свирепый, так же как абсолютный комизм является синонимом комизма невинного, но ступенью выше.

Во Франции, стране мысли и ясных доказательств, где искусство естественно и непосредственно имеет своей целью

пользу, комизм, как правило, значащий. Мольер в этом смысле был его наилучшим французским выражением; однако поскольку суть нашего характера состоит в отдалении от любых крайностей, поскольку один из особых признаков всякой французской страсти, всей науки, всего французского искусства состоит в том, чтобы избегать всего экспрессивного, абсолютного и глубокого, то здесь, следовательно, мало найдется свирепого комизма; также и наш гротеск редко возвышается до абсолюта.

Даже в непомерных фантазиях Рабле, великого французского мастера гротеска, есть что-то полезное и разумное. Он непосредственно символичен. Его комизм почти всегда обладает прозрачностью апологии. Во французской карикатуре, изобразительном выражении комизма, мы тоже найдем этот преобладающий дух. Надо признать, что совершенно особое поэтическое настроение, необходимое для настоящего гротеска, редко бывает у нас равномерным и длительным. Лишь время от времени появляется золотая жила, но, по сути дела, национальной она не является. В этом жанре надо упомянуть несколько интермедий Мольера, к несчастью, слишком мало читаемых и слишком редко играемых, и среди прочих из «Мнимого больного» и «Мещанина во дворянстве», а также карнавальные фигуры Калло. Что касается «Философских повестей» Вольтера, в высшей степени французских, то их комизм всегда оправдывается идеей превосходства; он совершенно значащий.

Примеры абсолютного комизма даст нам глубокомысленная Германия. Здесь все серьезно, глубоко, чрезмерно. Чтобы найти свирепый и даже очень свирепый комизм, надо пересечь Ла-Манш и посетить туманное королевство сплина. Веселая, шумная и забывчивая Италия изобилует невинным комизмом. Именно в Италию, в сердце южного карнавала, на неугомонный Корсо[13] Теодор Гофман обоснованно перенес действие эксцентричной «Принцессы Брамбиллы». Испанцы очень неплохо одарены по части комизма. Но они быстро переходят к жестокости, и в их самых гротескных фантазиях часто есть что-то мрачное.

Мне надолго запомнится первая английская пантомима, которую я видел[14]. Это случилось в театре «Варьете», несколько лет назад. Мало людей об этом вспомнит, поскольку, похоже, лишь весьма немногие оценили этот вид развлечения, и бедные английские мимы встретили у нас весьма убогий прием. Французская публика не любит ничего непривычного. У нее не слишком космополитичный вкус, и любое смещение горизонта мутит ее взор. Я, со своей стороны, был чрезмерно поражен тем, как они понимают смешное. Объясняя неуспех, некоторые,

причем самые снисходительные, говорили, что это вульгарные и посредственные актеры, второй состав; но проблема была не в этом. Они были англичане, и это главное.

Мне показалось, что отличительным признаком этого рода комизма была его необузданность. Я поясню это несколькими примерами из собственных воспоминаний.

Прежде всего, Пьеро отнюдь не был тем бледным, как луна, таинственным, как безмолвие, тихим и гибким, как змея, прямым и длинным, как виселица, персонажем, этим искусственным, движимым странными пружинами созданием, к которому нас приучил достойный сожалений Дебюро[15]. Английский Пьеро врывался на сцену бурей, падал тюком, а от его хохота, напоминавшего веселый гром, содрогался весь зал. Это был приземистый и дородный человек, еще больше увеличивший свою представительность с помощью костюма, перегруженного лентами, которые трепыхались вокруг его ликующей особы, как пух и перья на птицах или мех на ангорских кошках. Прямо поверх муки, которой было обсыпано его лицо, он без всякого перехода наклеил две огромные нашлепки чистых румян. А рот удлинил двумя повторяющими рисунок губ полосами помады, так что, когда он смеялся, пасть растягивалась до ушей.

Что касается его морали, то суть ее была той же, что и у общеизвестного Пьеро: беззаботность и безразличие, следовательно, он был не прочь осуществить все свои гурманские и алчные фантазии то за счет Арлекина, то Кассандра, то Леандра[16]. Но там, где Дебюро окунул бы и облизал кончик пальца, он залезал в блюдо руками и ногами.

И подобными выходками в этой странной пьесе выражалось все; это было сущее помутнение разума.

Например, Пьеро проходит мимо женщины, которая моет филенку своей двери. Обчистив ей карманы, он запихивает в свои собственные тряпку, щетку, лохань и даже пытается вылить туда же воду. Что до манеры, в которой он пытался выразить ей свою любовь, то каждый волен вообразить себе это благодаря воспоминаниям о брачных играх обезьян в известной клетке Ботанического сада. Надо добавить, что роль женщины, чья поруганная стыдливость оглашалась пронзительными воплями, исполнял очень длинный и тощий мужчина. Это и в самом деле было опьянение смехом, что-то ужасное и неотразимо уморительное.

Уж не помню, за какую проделку, но Пьеро в итоге приговорили к гильотине. Почему не к повешению, в английской-то стране? Понятия не имею; наверняка для того, чтобы показать предстоящее зрелище. Итак, на французских подмостках, весьма

удивленных этим романтическим новшеством, было установлено зловещее орудие. Отбиваясь и мыча, как бык, почуявший бойню, Пьеро наконец претерпевает свою участь. Его большая бело-красная голова отделяется от тела и с грохотом катится перед суфлерской будкой, показывая окровавленный диск шеи, рассеченный позвонок и прочие подробности туши, разрубленной в мясницкой для прилавка. И вдруг это укороченное туловище, движимое неудержимой манией воровства, проворно вскакивает, сцапывает свою собственную голову, словно окорок или бутылку вина, и, проявив больше предусмотрительности, чем святой Дени[17], победно запихивает ее в свой карман!

Под пером все это выглядит бледным и холодным. Да и как перо могло бы соперничать с пантомимой? Пантомима – очищенная комедия, ее квинтэссенция, высвобожденная и сгущенная комическая стихия в чистом виде. Так что с особым талантом английских актеров к гиперболе все эти чудовищные фарсы приобретают поразительную реальность.

Столь замечательной сутью, как абсолютный комизм, и, так сказать, метафизикой абсолютного комизма наполнено, конечно, начало этой прекрасной пьесы, ее полный высокой эстетики пролог. Вот главные персонажи – Пьеро, Кассандр, Арлекин, Коломбина, Леандр – стоят перед публикой довольно тихо и смирно. Они почти рассудительны и не слишком отличаются от обыкновенных людей, собравшихся в зале. Чудесное дуновение, которое через минуту породит необычайную кутерьму, еще не коснулось их мозга. Несколько веселых выходок Пьеро могут пока дать лишь бледное представление о том, что он вскоре натворит. Меж тем наклевывается соперничество между Арлекином и Леандром. Некая фея, вечная покровительница несчастных смертных влюбленных, интересуется Арлекином. Она обещает ему свое покровительство и, дабы немедленно это подтвердить, таинственным, властным жестом взмахивает своей палочкой.

И тотчас же начинается что-то несусветное – носится в воздухе, проникает в рот, наполняет легкие и обновляет кровь в желудочках сердца.

Что же такое это несусветное? Это абсолютный комизм; он завладевает каждым существом на сцене. Леандр, Пьеро, Кассандр делают отчаянные жесты, ясно показывающие, что их будто насильно втискивают в новую жизнь. Но, похоже, их это не сердит. Они упражняются в том, что их ждет – великие бедствия, бурная судьба, – как человек, который плюет себе на ладони и потирает их, прежде чем совершить что-нибудь сногсшибательное. Они машут руками, словно терзаемые бурей ветряные мельницы. Наверняка, чтобы придать гибкости своим

сочленениям, они в этом явно нуждаются. Все это происходит под громкие взрывы довольного смеха; потом они скачут друг через дружку, а после того как их ловкость и способность к этому делу должным образом доказана, следует умопомрачительный град пинков, тумаков и затрещин с грохотом и вспышками, подобными пушечной пальбе; но все это беззлобно. Все их движения, вопли и ужимки будто говорят: так фея захотела, так судьба велела, и мне начхать! Ну-ка! Бежим! Вперед! И они бросаются напролом через это фантастическое произведение, которое, собственно говоря, только тут и начинается, то есть на границе с чудесами.

Под прикрытием этого бреда Арлекин с Коломбиной удирают и, пританцовывая, легко бегут навстречу приключениям.

Еще один пример: он позаимствован у весьма своеобразного автора, наделенного, что бы там ни говорили, очень широким умом, объединившим многозначительную французскую шутку с безудержной, пенящейся, легкой веселостью страны солнца и с глубоким германским комизмом. Я опять хочу поговорить о Гофмане.

В сказке, озаглавленной «Даукус Карота, Морковный король» (у некоторых переводчиков «Королевская невеста»)[18], на двор фермы, где проживает невеста, прибывает большой отряд морковок. Любо-дорого посмотреть, как все эти человечки, наряженные в пунцовые мундиры, словно английский полк, с пышными зелеными султанами на шапках, будто у каретных лакеев, выполняют всевозможные кульбиты и прочие чудеса вольтижировки. Все они двигаются с поразительной ловкостью и даже скачут на своих маленьких лошадках, стоя вниз головой – это им тем легче сделать, что она больше и тяжелее остального тела, как у бузинных солдатиков, которым в кивер залито немного свинца.

Несчастная девица, грезившая о величии, совершенно очарована демонстрацией военных сил. Но как же армия на параде отличается от армии в казармах, которая надраивает оружие и снаряжение или, того хуже, отвратительно храпит на своих вонючих и грязных походных койках! Вот вам обратная сторона медали, ибо все это было лишь чарами, видимостью и соблазном. Ее отец, человек осторожный и весьма сведущий в колдовстве, решает показать ей изнанку этого великолепия. Итак, в час, когда овощи спят мертвецким сном, не подозревая что могут быть застигнуты врасплох чьим-то нескромным взором, отец приоткрывает полог одной из палаток, и бедная мечтательница видит красно-зеленых солдат в их гнусном неглиже, дрыхнущих вповалку в земляной жиже, откуда и вышли. Пышное воинство в ночных колпаках оборачивается смрадным

месивом.

Я мог бы найти у восхитительного Гофмана немало примеров абсолютного комизма. Чтобы моя мысль была понятнее, надо тщательно прочитать «Даукуса Кароту», «Перегрина Тисса», «Золотой горшок», а главное – «Принцессу Брамбиллу», настоящий катехизис высокой эстетики.

Гофмана особо отличает то, что он невольно, а порой и весьма умышленно примешивает некоторую долю значащего комизма к наиболее абсолютному. Даже в самом его сверхъестественном, самом мимолетном понимании комического, подчас напоминающем хмельные фантазии, имеется вполне очевидный назидательный смысл. Кажется, будто имеешь дело с психологом или одним из наиболее глубоких целителей душевнобольных, который забавляется, облекая свою глубокую науку в поэтические формы, – словно ученый заговорил притчами и иносказаниями.

Возьмем, например, если угодно, образ Джилио Фавы, актера, пораженного хроническим раздвоением личности в «Принцессе Брамбилле». Этот *единый*, влюбленный в принцессу персонаж временами объявляет себя врагом ассирийского принца Корнелио Кьяппери; а когда сам становится ассирийским принцем, изливает глубочайшее и совершенно царственное презрение на своего соперника, ничтожного фигляра, которого зовут, по слухам, Джилио Фава.

Надо добавить, что один из весьма особых признаков абсолютного комизма – незнание самого себя. Это проявляется не только у некоторых животных, в чьей комичности серьезность является главным отличием, у обезьян например, но и в некоторых карикатурных скульптурах Античности, о которых я уже говорил, а также в китайских уродствах, которые нас так сильно забавляют, имея гораздо меньше комических намерений, чем принято считать. В этом смысле китайский божок, хоть и будучи объектом почитания, нисколько не отличается от какого-нибудь болванчика или образины, украшающей каминную полку.

Итак, чтобы покончить со всеми этими премудростями и определениями, я замечу напоследок, что и в абсолютном комизме, и в комизме значащем содержится идея превосходства. Как я слишком долго объяснял, быть может, для возникновения комизма, то есть эманации, взрыва, высвобождения смешного, потребны два существа; причем комизм заключен именно в смеющемся, в зрителе. Тем не менее, касательно закона *незнания себя*, следует делать исключение для людей, развивших в себе чувство комического и превративших комизм в ремесло, извлекающих его из самих себя для развлечения себе подобных,

что относится к разряду всех артистических явлений, которые выявляют в человеческом существе наличие постоянной двойственности, способности быть одновременно самим собой и кем-то другим.

Чтобы вернуться к моим первоначальным определениям и выразиться яснее, я утверждаю, что, порождая абсолютный комизм, Гофман наверняка знает об этом; но он знает также, что суть такого комизма состоит в том, чтобы изображать незнание самого себя и тем самым вызывать у зрителя, точнее, у читателя радость от собственного превосходства и превосходства человека над природой. Художники создают комическое; изучив и собрав элементы комизма, они знают, что такое-то существо комично, но лишь при условии незнания им самого себя; также по обратному закону художник является художником лишь при условии двойственности собственной натуры и полного осознания ее феноменов.

Биографии сумасбродов

Мы попытаемся набросать черты тех оригиналов, чью историю Англия сочла нужным сохранить. Если бы мы захотели составить их полную галерею, нам пришлось бы сточить десяток стальных перьев. Удовлетворимся же торопливой зарисовкой нескольких фигур.

Было бы несправедливо отказать лорду Байрону в эксцентричности; его жизнь слишком известна, чтобы мы стали упорствовать в обратном; отметим всего лишь его излюбленные развлечения. В молодости, еще до своих путешествий, он проживал на землях Ньюстеда. Поскольку собаки были его страстью, при нем неотлучно находились два громадных ньюфаундленда. Сев в лодку со своими двумя друзьями, будущий автор «Чайльд-Гарольда» доплывал до середины большого водоема, украшавшего его парк, и внезапно бросался в воду. Тотчас же два пса хватали его зубами за руку, за ногу или за горло и вплавь доставляли на сушу. Впрочем, он мог бы спастись и без их помощи, поскольку был одним из самых неутомимых пловцов своего времени. Состязаясь с Леандром, он переплыл Геллеспонт, при том что никакая новоявленная Геро не призывала его с противоположного берега[1]. Он гораздо больше тщеславился своей ловкостью стрелять из пистолета и выдающимися подвигами на водах, чем своей литературной славой. Чудачество было у них в роду наследственной чертой, но его дед явно преступал границы дозволенного. Старый лорд Байрон стал знаменит своими сумасбродными выходками и вспыльчивостью. Однажды, когда его кучер позволил обогнать себя другому экипажу, взбешенный лорд выхватил один из заряженных пистолетов, которые вечно носил при себе (мания, которую унаследовал и поэт), и вышиб мозги неуклюжему слуге; затем бросил труп в карету, к ногам леди Байрон, пересел на кучерское сиденье и сам стал править лошадьми. Как-то раз между его егерями и егерями соседа, сэра Джона Гаворта, случилась перебранка, и это ничтожное событие привело к ссоре между лордом и баронетом по окончании корпоративного обеда. Оба хотели драться немедленно и стреляться в упор; один услужливый друг предоставил пистолеты; противники были так озлоблены, что, если бы им позволили, стволы их оружия уперлись бы им в грудь; с большим трудом удалось растащить их по углам салона. Оба встали наизготовку, был дан сигнал, грянули два выстрела; Гаворт упал, пораженный прямо в сердце, а его пуля вонзилась в стену. Палата пэров судила лорда Байрона

по обвинению в убийстве; он сослался в свою защиту на какие-то древние привилегии пэрства и отделался штрафом, но незначительным. Вернувшись домой, он зажил уединенно и сделал все возможное, чтобы разорить собственного сына, повинного лишь в том, что женился без отчего дозволения. Поскольку он не мог лишить его права на наследственные владения, то довел здания до разрухи, запретил возделывать поля, вырубил леса и распродал скотину по самой бросовой цене. Из-за этого злобного самодурства у великого поэта постоянно возникали финансовые затруднения, повлиявшие позже на его честь и на саму его жизнь.

Среди знаменитых оригиналов надо упомянуть Эдуарда Монтаня, сына знаменитой путешественницы, чьи письма приобрели такую известность. Тяга этого ребенка к авантюристической жизни была столь велика, что в пятнадцатилетнем возрасте он трижды сбегал из родительского дома. Позже став послом и породнившись с первыми британскими семьями, он поначалу служил у какого-то виноградаря в Опорто, затем нанялся на корабль простым матросом. Мать оставила ему в наследство всего одну гинею. Он много путешествовал; выучил арабский, древнееврейский, персидский; по слухам, женился в пяти-шести разных местах; наконец отправился умирать в Венецию, где, похоже, примкнул к культу Магомета и, сообразуясь со всеми рекомендациями Корана, носил бороду по пояс – что тогда было делом беспримерным. В 1767 году он подавился костью куропатки, как раз когда готовился к паломничеству в Мекку.

Лорд Балтимор не исповедовал исламского вероучения, но воспринял идеи людей Востока по поводу очень щекотливого вопроса: он устроил себе гарем, во всем похожий на один из самых роскошных, что имеются в Константинополе, и наполнил его красотками, которых отнюдь не покупал у черкесов, и подверг их строжайшему заточению, превзойдя, казалось, все пределы сумасбродства. Это наделало много шума. Вынужденный распустить свой сераль, лорд Балтимор покинул Англию и отправился в Турцию, надеясь жить там по своему вкусу. Его доход составлял более миллиона, а это преимущество ценится во всех странах. К своему несчастью, он умер по дороге, испустив последний вздох в Неаполе – едва в возрасте тридцати лет.

Страсть к охоте, скачкам, спорту – одна из сторон чудачества. Обычно она усугубляется заключением азартных пари, условия которых соблюдаются с необычайным усердием. Примеров тому хоть пруд пруди.

Один любитель обязался проскакать верхом 50 миль за два

часа (английская миля равна 1602 метрам); другой – 28 миль за час; третий – 100 миль за день и так двадцать девять дней подряд. С восхищением называют одного всадника, проскакавшего от Кентербери до Лондона (там 55 миль с половиной) за два часа и двадцать пять минут; говорят и о другом, который в 1824 году потратил на 90 миль всего пять часов; ему пришлось сменить пять лошадей.

Вместе с этими новоявленными кентаврами поминают и неутомимых ходоков, чьим стальным поджилкам были подвластны иные подвиги. Они хорошо известны под названием *скороходов*. Один из них, например, обещался пройти 1000 миль за десять дней и прошел. Менее счастливым оказался его соперник, в 1818 году захотевший пройти 600 миль за десять дней; на исходе девятого дня, довершая 456-ю милю, он был вынужден остановиться. Однако на следующий год явился новый атлет, решивший попытать счастья на той же дистанции; до цели он дошел умирая от изнеможения – свершенное им превосходило силы лошади.

В 1824 году 100 миль были впервые преодолены за девятнадцать часов, что неоднократно предпринималось и раньше, но безуспешно. Два года спустя один знаменитый скороход предложил пройти 7 миль за час, и ему это удалось; суммы заключенных по этому поводу пари превышали 1500 фунтов стерлингов. В других случаях ставки делали уже не на длинное расстояние, а на то, с какой скоростью будет пройдено короткое. В 1827 году Том Балфорд сделался знаменитым, преодолев милю за четыре минуты сорок шесть секунд. До сегодняшнего дня нет ни одного примера большей скорости.

Подливая масла в огонь, один скороход обязался пройти 40 миль за десять часов, шагая задом наперед, и выиграл. Его дерзость возросла – он не побоялся взяться за преодоление 100 миль за двадцать восемь часов таким же манером и упал, потеряв сознание, лишившись пульса и голоса, пройдя за восемнадцать часов 61 милю.

Упоминают еще гонку на Темзе в двух челноках, каждый из которых был запряжен полудюжиной гусей.

А также приводят пари, которое состояло в том, чтобы поглотить восемнадцать устриц за время, необходимое для открытия двадцати четырех; едок проиграл, отстав на пять устриц.

Все эти факты, которые мы значительно сокращаем, отбирая из множества прочих, запечатлены в серьезнейших английских трудах.

Скороход ведет жизнь скаковой лошади; очищает себе

кишечник, упражняется утром и вечером, следует самому суровому режиму. Самый известный из всех – капитан Барклай[2], чья история была неоднократно записана, а портрет воспроизводился во множестве. Приведем некоторые из подвигов этого несравненного ходока.

70 миль за четырнадцать часов. 150 миль за два дня. 110 миль за девятнадцать часов, несмотря на проливной дождь.

Две мили бегом за двенадцать минут. Капитан был отнюдь не беден, а эти подвиги его озолотили. В 1803 году он побился об заклад в 500 гиней, что пройдет 90 миль за двадцать один час, и выиграл. В 1805 году он повторил то же испытание с тем же успехом за заклад в 2000 гиней. В 1807 году он поспорил на 5000 гиней (около 135 000 франков), что преодолеет 95 миль за двадцать три часа, и выиграл, придя раньше на час тридцать пять минут.

В 1808 году он выиграл свой знаменитый спор: 2000 миль за тысячу часов. На эту невозможную затею было поставлено более 100 000 фунтов стерлингов; она была исполнена и заняла в газетах того времени больше места, чем серьезнейшие события в Испании.

Чтобы поддерживать себя в форме, чтобы сохранить подвижность своих суставов, капитан ежедневно проходил перед завтраком от двух до трех миль. Дождь, солнце, снег или ветер – его ничто не останавливало. Он готовился к самым неслыханным подвигам в истории скороходства, когда смерть сразила его во цвете лет.

Его потерю вся Великобритания восприняла как общенародное бедствие; нация гордилась им; он раздвинул пределы возможного в искусстве ходьбы, обещая ходить все быстрее и быстрее. Еще никто не достигал таких высот.

Франция далека не так богата на чудаков, как Англия, и нам не удалось бы заполнить два-три тома историями наших именитых оригиналов. Однако некоторые все же удостоились известности; мы ограничимся упоминаем двоих-троих.

Для начала речь пойдет о маркизе де Бриквиле, человеке весьма богатом, которого принимали за сумасшедшего, и, возможно, не без оснований; по крайней мере, он делал все, чтобы оправдать сложившее у людей представление о себе. Однажды он мчался во весь опор в своем блестящем экипаже; один из его коней упал, карета опрокинулась, и маркиз сильно расшибся. Пострадавшего отнесли в особняк, где он, вспылив, вознамерился прогнать своего кучера. Кучер оправдывается, дескать, несчастный случай произошел вовсе по его вине; во всем виноват конь. «Коли так, – говорит маркиз, – он будет наказан;

всякое преступление достойно кары». И созывает всю свою челядь – управляющего, дворецкого, камердинера, поварят, конюхов; это настоящий суд присяжных. Каждый занимает свое место. Маркиз председательствует. Приведен обвиняемый, всем своим спокойным и благородным видом выражая невиновность. Кучер выдвигает обвинение; маркизов секретарь, исполняя должность адвоката, представляет защиту четвероногого. Его речь длинна, тяжеловесна, суха, плоска – совсем как если бы он разглагольствовал перед парламентом; он цитирует дигесты[3], плюется латынью и заключает свое выступление, требуя, чтобы его клиент был вновь возвращен в конюшню, наилучшим украшением которой является. Итак, дело было выслушано.

Маркиз первым вынес свое суждение; сочтя обвинение доказанным, он высказался за смертную казнь. Все его лакеи поспешили присоединиться к барскому мнению; это поначалу казалось им шуткой, но они ошибались. Маркиз велел соорудить на своем дворе виселицу; затем обратился к обвиняемому с многословной речью, в которой призывал того как следует прочувствовать чудовищность своего преступления. Пока он ораторствовал, несчастный смотрел на орудие своей казни твердым взглядом. Никакого позерства, никакой подавленности.

Как только маркиз умолк, один из конюхов ловко накинул петлю на шею осужденного, и несколько секунд спустя бедное животное повисло в воздухе; кучер тянул его за ноги, лакей навалился плечи – повешение по всем правилам, как и прочие, зрелище которых Гревская площадь предлагала тогда почти каждый день. Все присутствующие остолбенели.

Позже маркиз де Бриквиль увлекся одним шарлатаном, который посулил предоставить ему средство для полетов. Маркизу не терпелось; он уже видел себя превращенным в птицу; уже парил над деревенскими домами; падал камнем на любую добычу и снова взмывал ввысь одним махом крыльев; самые радужные мысли будоражили его мозг. Ему смастерили крылья из картона, полотна, железной проволоки – довольно затейливый аппарат, которому предстояло нести его над облаками. В своем восторге он погнушался слишком приземленными предосторожностями, напялил на себя это снаряжение и бросился очертя голову в окно. Но вместо того чтобы воспарить в небо со скоростью орла, грянулся оземь подобно свинцовой чушке, и сила его падения была равна произведению массы на квадрат скорости – это один из простейших законов механики. Он должен был разбиться вдребезги, но отделался лишь тем, что раздробил себе ноги.

Граф де Лораге не был так неосторожен; у него тоже имелось

пристрастие к опытам, но он ограничился лишь поиском средства для сжигания алмазов. Будучи пэром Франции, он добился того, чтобы его приняли адвокатом в Лондоне. Как неисправимый фрондер, он неоднократно попадал в ссылку и тюрьму; в одном научном докладе о прививках, прочитанном в Академии, он позабавился, изрешетив эпиграммами медицинский факультет и судейское ведомство, и угодил за это в Бастилию. Судился с собственным секретарем, обвинившим его в том, что он расстроил свое домашнее хозяйство, и защищался с помощью обличительного пасквиля под странным названием: «Письменное возражение против жалобы, написанное мною и для меня». Но, что бы он ни делал, ему не удалось достичь известности маркиза де Брюнуа.

Обладая огромным состоянием, этот растратил его на самые странные причуды, например устраивая крестьянам со своих земель великолепнейшие трапезы. Когда умерла жена одного шорника, он распорядился устроить ей такое погребение, которым возгордилась бы и принцесса: на него ушло 50 000 ливров. Он женился на м-ль д'Эскар, носительнице одного из самых прекрасных имен французского дворянства, и подарил своей невесте драгоценностей и нарядов на 700 000 ливров, но в день свадьбы исчез, сбежав в один из своих замков. Он так и не захотел увидеть свою жену. Когда церковь Брюнуа обветшала, маркиз заново ее отстроил, вызолотил, украсил, сделал богаче, нежели Парижский собор. Пристрастие к религиозным церемониям стало у него настоящей манией; он сделался крестным отцом всех окрестных детей, могильщиком всех мертвецов. Заплатил 30 000 ливров за церковный балдахин, на который захотел взглянуть сам король и нашел его слишком дорогим, чтобы купить. 17 июля 1772 года он организовал шествие неслыханной пышности, собрав на него более трех сотен священников и купив более десяти тысяч цветов в горшках. Две недели королевский двор и город ни о чем другом не говорили. Затем он вздумал объявить о новом Крестовом походе – речь шла о том, чтобы опять отвоевать Святую землю. Маркиз призывал всех храбрецов собраться у него, чтобы выступить под его началом; он посулил 400 ливров ренты всем добровольцам. Набору этого войска воспротивилась полиция. Маркиз уже потратил 20 миллионов на подобные безумства, когда семья решила лишить его дееспособности; Высший суд не нашел его сумасшедшим, но по тайному королевскому указу его заточили в монастырь; он умер там от скуки в тридцать три года.

Замок Брюнуа, поглотивший столько богатств, перешел в собственность брата короля, который и сам позже сделался

королем. Потом, когда он уже не принадлежал графу Прованскому[4], его хозяином стал король театра – Тальма[5]. После смерти Оросмана[6] им завладел колбасник с хорошо известной фамилией, г-н Веро[7].

Филибер Рувьер

Вот жизнь, беспокойная и нескладная, как некоторые деревья, гранатовые например, – узловатые, словно озадаченные собственным ростом; они дают причудливые, сладкие плоды, а их горделиво пламенеющее цветение будто повествует историю долго подавляемых жизненных соков. Есть множество людей, которые обожают в литературе *текучий* стиль, искусство, которое изливается непринужденно, бездумно, без всякого метода, но и без неистовства и водопадов. Другие – и в основном это литераторы – с удовольствием читают лишь то, что требует перечитывания. Они почти наслаждаются муками автора. Ибо в этих произведениях – обдуманных, трудоемких, неуравновешенных – чувствуется сильный привкус породившей их воли. В них содержится высшее достоинство – энергия. Так и с Рувьером: он сполна обладает этим высшим, решительным достоинством – энергией, напряженностью в движении, слове и взгляде.

У Филибера Рувьера была, как уже я дал догадаться, нелегкая и полная встрясок жизнь. Он родился в Ниме в 1809 году[1]. Его родители, зажиточные коммерсанты, предоставили ему все возможности для учебы. Молодого человека прочили в нотариусы. Так он с самого начала получил неоценимое преимущество – либеральное образование. Это образование, более или менее полное, *отмечает* людей, если можно так выразиться, и многие из тех, кто был его лишен, пусть даже самые сильные, всегда чувствуют в себе некий изъян, восполнить который приобретенные в зрелости знания не способны. В ранней юности его тяга к театру проявилась столь горячо, что мать, отягченная всеми предрассудками суровой набожности, с отчаяния напророчила ему, что он взойдет на подмостки. И все же отнюдь не среди порицаемой театральной роскоши Рувьеру было суждено погубить свою юность. Свои первые шаги он сделал в живописи. Оставшись совсем молодым без родителей, но с маленьким состоянием на руках, он воспользовался своей свободой, чтобы в 1827 году поступить в мастерскую Гро. В 1830 году он выставил картину, сюжет которой был подсказан волнующим зрелищем Июльской революции; кажется, это полотно называлось «Баррикада», и художники, ученики Гро, отзывались мне о нем довольно хорошо. С тех пор во время вынужденных досугов, которые предоставляла Рувьеру полная превратностей жизнь лицедея, он неоднократно упражнял свой талант живописца. То тут, то там осталось несколько недурных

портретов его кисти.

Но живопись была для него лишь отвлечением. Дьявольская тяга к театру властно одержала верх, и в 1837 году он попросил Жоанни[2] прослушать его. Старый лицедей пылко наставил его на новый путь, и Рувьер дебютировал в «Театр Франсэ». Какое-то время он даже занимался в Консерватории – нельзя упрекать его за подобную наивность, и нам позволено только улыбнуться этой забавной нерешительности гения, который познает себя лишь позже. В Консерватории Рувьера так испортили, что он испугался. Отъявленные профессора-ортопеды, обучавшие его традиционной дикции и жестикуляции, только диву давались, видя, к какой несуразности приводит их преподавание. Истерзанный школой Рувьер растерял все свои природные достоинства и не приобрел ни одного из тех, что достигаются посредством *педагогической науки*. К счастью, он вовремя сбежал из этого заведения, атмосфера которого была не для его легких, и взял несколько уроков у Мишло[3] (но что такое уроки? – аксиомы, правила гигиены, избитые истины, а *остальное*, то есть *все*, преподать невозможно). Наконец, в 1839 году его приняли в «Одеон», которым тогда управляли гг. Эпаньи и Лире[4]. Там он играл в «Родогуне» (Антиох), в «Короле Лире»[5], «Макбете» Дюси. «Лекарь своей чести»[7] дал ему повод создать яркий, необычный образ, что стало датой в карьере актера. Он обратил на себя внимание в «Герцоге Альбе»[8] и в «Старом консуле»[9]; а его роль Тиресия в переводной «Антигоне»[10] показала совершенное понимание тех грандиозных, цельных, доставшихся нам от Античности образцов, которые бросают вызов противоречиям наших нынешних руководств по поэтике. Уже в «Лекаре своей чести» он проявил ту внезапную, вулканическую энергию, которая характерна для литературы совершенно иного рода, и отныне смог полностью понять свое предназначение; смог понять, какими узами он связан с романтической литературой. Поскольку, при всем уважении к нашим беспощадным классикам, я полагаю, что такому выдающемуся актеру, как Рувьер, для выражения иных страстей может потребоваться и иной язык. Он понесет в другое место свою страсть исполнителя, упьется другой атмосферой, будет грезить, желать чего-то возвышающегося над животным началом, жаждать большей духовности. Будет ждать, если потребуется. Мучительная взаимосвязь, пробелы, не совпадающие друг с другом! То поэт ищет своего актера, как живописец своего гравера, то актер вздыхает о своем поэте!

Г-н Бокаж[11], человек экономный и осторожный, а впрочем, *уравнитель*, поостерегся вновь ангажировать Рувьера; и здесь начинается отвратительная эпопея странствующего комедианта.

Рувьер обивал пороги и скитался по провинции и заграницe – горькое утешение для того, кто все еще грезит о своих естественных судьях и как добрых вестников ждет от поэтов живительных образов!

Он вернулся в Париж и сыграл в театре «Сен-Жермен» «Гамлета» гг. Дюма и Мериса. Дюма передал рукопись Рувьеру, и тот так загорелся ролью, что предложил поставить произведение в «Сен-Жермене» с маленькой труппой, которая там в то время обреталась. Это был ошеломительный успех, которому содействовала вся пресса; вызванный Рувьером восторг засвидетельствован в статье Жюля Жанена[12], появившейся в конце сентября 1846 года. Отныне он принадлежал к труппе Исторического театра[13]; все помнят, с каким блеском был им сыгран Карл IX в «Королеве Марго». Казалось, будто король воскрес, – настолько полным было перевоплощение. Несмотря на решительность, с которой он сыграл потрясающую роль Гамлета в том же театре, его ангажемент не был продлен, и лишь восемнадцать месяцев спустя он с большим своеобразием воплотил образ Фрица в «Графе Эрманне»[14]. Эти повторяющиеся успехи, хотя зачастую с большими перерывами, не давали артисту надежного и долговременного пристанища; можно сказать, что ему вредили собственные достоинства, а оригинальная манера игры делала его человеком неудобным. В театре «Порт-Сен-Мартен», злополучное банкротство которого прервало его трехгодичный ангажемент, он создал образ Мазаньелло в спектакле «Сальватор Роза»[15]. В последнее время Рувьер снова появился на сцене – в театре «Гэте», где с несравненным блеском сыграл роль Мордаунта[16], и в «Одеоне», в возобновленном «Гамлете», вызвав небывалый восторг публики. Никогда, быть может, он не играл так хорошо. Наконец, в том же театре он недавно создал образ маэстро Фавиллы[17], проявив необычайные качества, которых от него отнюдь ожидали, хотя не многие, пристально следившие за его творчеством, смогли их предугадать.

Теперь, когда положение Рувьера укрепилось – положение превосходное, основанное одновременно на всеобщем успехе и уважении, которое он внушил даже самым придирчивым литераторам (лучшее из того, что было о нем написано, – это статьи Теофиля Готье в «Пресс» и в «Монитере», и рассказ Шанфлери «Актер Трианон»), – пора поговорить о нем откровенно. Когда-то Рувьер обладал большими недостатками, порожденными, быть может, самим избытком своих сил; сегодня эти недостатки исчезли. Он не всегда владел собой; теперь же это творец, преисполненный уверенности в самом себе. Особенно его

талант отмечен покоряющей публику торжественностью. Его словно обволакивает поэтическая величавость. Стоит ему выйти на сцену, и взгляд зрителя уже не может от него оторваться. Его четкая, подчеркнутая дикция, где надо усиленная выспренностью или приглушенная необходимой тривиальностью, необоримо приковывает к себе внимание. О нем, как и о Клэрон, которая была довольно мала ростом, можно сказать, что он буквально вырастает на сцене; а это доказательство большого таланта. Его необычайная стремительность, несущееся во весь опор вдохновение, сосредоточенная горячность заставляют вспомнить все, что рассказывали о Кине и Лекене. И хотя наибольшую часть его очарования составляют насыщенность игры и грозное извержение воли, все это чудо осуществляется без малейших усилий. Он, подобно некоторым химическим веществам, обладает, что называется, вкусом *sui generis*[18]. Такие артисты, столь редкостные и высоко ценимые, могут порой быть странными, но им невозможно быть *плохими*, то есть они никогда не смогли бы не понравиться.

Сколь бы изумительно ни проявил себя Рувьер в нерешительном и противоречивом Гамлете – настоящий подвиг, который станет вехой в истории театра, – я всегда полагал, что он чувствует себя более естественным, более *настоящим* в абсолютно трагических ролях; его область – театр действия. Можно сказать, что в образе Мордаунта он действительно озарил собой всю драму. Все остальное вращалось вокруг него; он выглядел как само Мщение, толкующее Историю. Когда Мордаунт докладывает Кромвелю о пленниках на корабле, обреченных на смерть, и тот с отеческой заботой советует ему отдохнуть, прежде чем взяться за новое задание, Рувьер отвечает, с необычайным проворством выхватив письмо из рук лорда-протектора: «Я никогда не устаю, милорд!» – и эти столь простые слова пронзают душу будто клинком, а рукоплескания публики, которой известна тайна Мордаунта и причина его рвения, стихают словно с содроганием. Быть может, он был еще своеобразнее трагичен, когда собственный дядя зачитывал ему длинный перечень преступлений его матери, а он поминутно прерывал его воплем жаждущей крови сыновней любви: «Сударь, то была моя мать!» Ему пришлось выкрикнуть эти слова пять-шесть раз. И всякий раз это было ново и прекрасно!

Было любопытно наблюдать, как Рувьер выразил любовь и нежность в «Маэстро Фавилле». Он был очарователен. Исполнитель роли мстителя, ужасного Гамлета, он стал самым чутким, самым нежным из супругов; украсил супружескую любовь цветком дивной рыцарственности. Его торжественный и глубокий

голос трепетал, словно душа его была в другом, нездешнем мире; казалось, будто он парит в какой-то нематериальной лазури. Было единодушие в похвалах. Только г-н Жанен, так нахваливавший актера несколько лет назад, захотел сделать его причастным к неудовольствию, которое ему причинила пьеса[19]. Что за беда? Если бы г-н Жанен слишком часто натыкался на истину, он мог бы ее скомпрометировать.

Упомянуть ли еще отменный вкус, направляющий подготовку костюмов Рувьера, или искусство, с которым он гримируется, однако не как миниатюрист или фат, а как настоящий актер, в котором всегда живет художник? Его одежды развеваются или гармонично облегают его – это последний мазок, характерная черта, отметившая артиста, для которого нет мелочей.

У одного необычного философа мне попалось несколько строк, заставивших меня задуматься об искусстве великих актеров:

«Когда я хочу понять, до какой степени кто-то осторожен или глуп, хорош или дурен или каковы его нынешние мысли, я как можно точнее воспроизвожу выражение его лица и жду, какие мысли или чувства появятся у меня в голове или сердце соответственно моей физиономии»[20].

И когда великий актер, напитавшись своей ролью, одетый, загримированный, оказывается перед зеркалом, ужасный или очаровательный, обольстительный или отталкивающий, и изучает эту новую личность, которая на несколько часов должна стать его собственной, он извлекает из этого анализа некое новое совершенство, своего рода возвратный магнетизм. И вот – магическая операция завершена, чудо объективности свершилось, и артист может воскликнуть: «Эврика!» Став воплощением любви или ужаса, он готов выйти на сцену. Таков Рувьер.

Драматургические опыты

Конец Дон Жуана (драма)

ГЛАВНЫЕ ПЕРСОНАЖИ:

Дон Жуан, дошедший до скуки и меланхолии.

Его главный слуга или эконом, которого я хочу назвать иначе, нежели Лепорелло или Сганарель, – персонаж холодный, рассудочный и пошлый, беспрестанно твердящий лишь о добропорядочности и бережливости; он охотно объединяет эти две идеи; обладает своего рода сообразительностью на манер Франклиновой. Этот плут и напоминает Франклина[1]. Это будущая буржуазия, которая вскоре сменит хиреющее дворянство. Впрочем, эконом ненавидит своего хозяина и особенно его сына. Он сколотил себе состояние, управляя делами Дон Жуана, и ненавидит его из-за плохо скрытого презрения, которое тот открыто проявляет к нему и к деньгам. Сын Дон Жуана, скороспелая копия своего отца, доставил слуге немало мучений, так что вторая его ненависть вполне объяснима. Обе составляют одно целое.

Юная танцовщица цыганского племени, Соледад или Тринидад, которую Дон Жуан похитил, воспитал и защитил. Для нее, несмотря на разницу в возрасте, нет ничего милее и краше любовника; и она имеет право гордиться им более, чем он сам.

Сын Дон Жуана, испорченный, набитый пороками и любезностью, воспитанный и образованный своим отцом. Предположим, ему семнадцать лет. Важно, чтобы эту роль сыграла женщина; я дам разъяснение, когда дойду до сцен, благодаря которым эта роль заблистает.

Юная немецкая принцесса, будущая жена овдовевшего Дон Жуана.

Король Испании.

Старая цыганка. Воры, цыгане, танцовщицы.

Несколько красивых женщин, составляющих фантастическое окружение Дон Жуана, на каждой из которых лежит особая обязанность: белье, надзор за слугами и т. п. Статуя, фантастический колосс, гротескный и необузданный, в английском вкусе. Тень Катилины[2], ангел, интересующийся Дон Жуаном.

Драма начинается, как «Фауст» Гете. Дон Жуан прогуливается по городу и сельской местности со своим слугой. Он расположен к откровенности и говорит о том, что смертельно скучает и как

ему непреодолимо трудно найти себе занятие или новые наслаждения. Признается, что порой ему случается завидовать наивному счастью людей, стоящих гораздо ниже его. У этих обывателей, которые проходят мимо с женщинами столь же глупыми и вульгарными, как они сами, есть страсти, благодаря которым они страдают или счастливы. Эти мужланы, несмотря на свое невежество, грубую пищу, грубую одежду и тяготы, достойны зависти, поскольку наслаждение доставляет не качество вещей, но сила желания. Слуга отвечает плоскостями, достойными его скудного ума, – дескать, немыслимо, чтобы его господин был несчастен при таком знатном имени да с таким богатством; что он сам, хоть и бедняк, но все ж таки человек, сумел бы быть счастливым и с гораздо меньшим и т. д.

– Вот цыгане, укравшие ослов, за ними гонится полиция. Они наверняка в большой опасности; но тем не менее я почти побьюсь об заклад, что у них есть для счастья что-то такое, что мне неведомо. Вообще-то я бы хотел, чтобы мы в этом убедились. Если поможем этим славным людям и поколотим полицейских, наверняка сможем узнать их поближе. Это странное племя таит для меня какое-то неведомое очарование.

– Ах, сударь! – отвечает ему слуга. – Не найдется слуги в Испании, которого хозяин принуждал бы к таким странным приключениям, как это, в которое вы собираетесь ввязаться. Воля ваша; но что за странное развлечение для такого большого вельможи – рисковать своей жизнью ради спасения каких-то проходимцев!

Цыганский табор в горах.

* * *

Пьяница

[*Письмо актеру Ж.-Н. Тиссерану*]

Суббота, 28 января 1854 года.

Я получил от Вас, дорогой г-н Тиссеран[1], письмо с кучей комплиментов. Подождите, пока я их заслужу. Позже увидим, найдется ли за что меня хвалить; впрочем, я очень хорошо чувствую, что собираюсь подвергнуть себя – и надо сказать, по

Вашему наущению – большому испытанию. Скоро станет известно, способен ли я на хороший драматический замысел. Впрочем, как раз об этом сюжете и о том, чтобы ознакомить Вас с ним, я и пишу Вам это немного длинное письмо, которое собирался написать уже много дней назад, да все откладывал.

Но для начала позвольте обратиться к Вам с вопросом, от которого я буду рад освободиться, поскольку он близок к нескромности – ведь будь мы даже ангелами, знакомы-то мы совсем недавно. Мои статьи, мои несчастные статьи, мои окаянные статьи словно удлиняются под моей рукой; у меня работы еще на несколько дней, и я не могу встать из-за стола из страха задержать блаженный миг, когда избавлюсь наконец от этой хворобы и особенно когда получу крупную сумму. *Однако у меня нет уже ни су*, буквально; 20, 25 франков для меня, когда я заперт, как сейчас, – это целая неделя жизни. Само собой разумеется, если это не слишком смутит Ваш кошелек – я верну их скоро, *быть может*, даже в первые дни февраля. А если Вы соблаговолите проявить совершенную любезность, то, вместо того чтобы передавать деньги этому человеку, занесите их мне сами, когда навестите меня с визитом, – *особенно* если у вас нет денег. Хороший визит, когда живешь взаперти, – это лучшее из развлечений.

Возвращаюсь к делу, которое не идет у меня из головы. Я очень хочу, чтобы мы договорились, у меня чувство, что я буду нуждаться в Вас, – полагаю, что в некоторых случаях Вы должны, лучше, чем я, отличать возможное от невозможного.

Хотя это важно, я еще не подумал о названии. *«Колодец»? «Пьянство»? «Дурная наклонность»?*

Моей главной заботой, когда я начинал думать о своем сюжете, было: к какому классу, к какой профессии должен принадлежать главный герой пьесы? Я решительно выбрал тяжелое, безыскусное, суровое ремесло: продольный пильщик. Меня к этому почти вынудило то, что я уже располагал песней,

мелодия которой кажется ужасно тоскливой и произведет в театре великолепный эффект[2], если мы выведем на сцене заурядное место работы или, особенно, как мне очень хочется, если я разверну в третьем акте картину лирической пирушки или песенного состязания. Это до странности жестокая песня. Начинается она так:

Нет ничего милее,
Фрум-фрум, прум-прум да ля-ля-ля,
Чем пильщик бревен вдоль.

А лучше всего то, что она почти пророческая и может стать «Песней об иве»[3] нашей простонародной драмы. Этот продольный пильщик, миляга этакий, в конце концов сталкивает свою жену в воду и говорит, обращаясь к Русалке (все, что до этого места, я опускаю):

Ты спой, ты спой, Русалка,
Фрум-фрум, прум-прум да ля-ля-ля,
Ты спой, ты спой, Русалка,
Ну как тебе не петь.

Должна ты море выпить,
Фрум-фрум, прум-прум да ля-ля-ля,
Должна ты море выпить
И мою милку съесть!

(Надо бы черкнуть кому-нибудь из местных, чтобы заполнить тут пропуск и записать мелодию).

Мой герой – лодырь, фантазер; у него есть (или он так считает) стремления, выходящие за пределы его однообразного ремесла, но, как и все праздные мечтатели, он пьянствует.

Жена должна быть красивой – образец кротости, терпения и здравого смысла.

Цель картины с пирушкой – показать лирические наклонности народа, часто смешные и неуклюжие. Когда-то я видел такие пирушки. Надо бы мне снова на них побывать – или, скорее, мы пойдем вместе. Возможно, Вы почерпнете там уже готовые образчики поэзии. К тому же эта картина несколько отвлечет нас от кошмара убожества.

Я не хочу давать Вам здесь развернутый план, поскольку через несколько дней сделаю это по всем правилам, и мы его разберем, чтобы избежать некоторых натянутостей. Сегодня же я

Вам даю лишь набросок.

Два первых акта наполнены сценами нищеты, безработицы, семейных ссор, пьянства и ревности. Сейчас Вы увидите назначение этого нового элемента.

Третий акт – пирушка, где его жена, с которой он живет врозь, приходит за ним, потому что беспокоится за него. Тут-то он и вытягивает у нее обещание встречи на следующий вечер, на воскресенье.

Четвертый акт – преступление, весьма преднамеренное, заранее обдуманное. Что касается исполнения, то о нем я Вам расскажу подробно.

Пятый акт (в другом городе) – развязка, то есть изобличение преступника им самим под давлением наваждения. Как Вы это находите? Сколько раз, читая «Газет де трибюно», я поражался подобным случаям.

Сами видите, насколько проста драма. Никакой путаницы, никаких сюрпризов. Только развитие порока и вытекающие из ситуации результаты.

Я ввел нескольких новых персонажей: Сестра продольного пильщика – девица, любящая ленты, побрякушки за двадцать пять су, пирушки и танцульки, не способная понять христианской добродетели своей невестки. Это тип скороспелой парижской порочности.

Молодой человек – довольно богатый, поскольку занимается более высоким ремеслом, и глубоко влюбленный в жену нашего работяги. Но он порядочен и восхищается ее добродетелью. Время от времени ему удается подсунуть чете немного денег.

Что касается ее, то, несмотря на свою могучую веру, из-за страданий, которые доставляет ей муж, она порой думает об этом молодом человеке и не может помешать себе мечтать о более приятной, более богатой, более пристойной жизни, которую могла бы вести с ним. Но она упрекает себя за эту мысль, как за преступление, и борется с ней.

Я предполагаю, что вот он, драматический элемент. Как Вы уже догадались, наш работяга с радостью ухватится за предлог для своей распаленной ревности, чтобы скрыть от себя самого, что злится на свою жену как раз из-за ее безропотности, кротости, терпения, добродетели. И все же он ее любит, но выпивка и нищета уже повредили его рассудок. Заметьте к тому же, что театральная публика не слишком знакома с изощренной психологией преступления, и ей было бы довольно трудно объяснить злодеяние без всякого предлога.

Помимо этих героев у нас будут только вспомогательные персонажи: может, еще один рабочий, балагур и шалопай,

любовник его сестры, а также девицы и прочие обитатели окраин, кабачков и маленьких кафе, матросы, полицейские.

Вот сцена преступления. Заметьте, оно уже заранее обдумано. Он приходит на свидание первым. Место выбрано им самим. Воскресный вечер. Дорога или темная равнина. Издалека доносятся звуки оркестра на танцах. Мрачный и унылый пейзаж окрестностей Парижа. Любовная сцена, печальная, насколько возможно, между этими мужчиной и женщиной, – он хочет, чтобы она его простила, хочет, чтобы позволила ему жить и вернуться к ней. Никогда еще она не казалась ему такой красивой… Растрогавшись, он становится почти влюбленным, желает, умоляет. Бледность и худоба делают ее почти привлекательной, почти возбуждают его. Публика должна догадываться, о чем идет речь. Хотя бедная женщина тоже чувствует, как в ней шевельнулось былое чувство, она отказывается от этой неожиданно вспыхнувшей страсти в подобном месте.

Ее отказ раздражает мужа, который приписывает подобную щепетильность измене или запрету ее любовника. «Надо покончить с этим; но мне никогда не хватит на это духу, сам я это сделать не смогу». И гениальная идея – полная трусости и суеверия – приходит ему в голову.

Он притворяется, будто ему вдруг стало очень плохо, что нетрудно – подлинное волнение помогло делу: «Слушай, там, в конце этой дорожки, слева есть яблоня; сходи мне за яблоком». (Заметьте, что он может найти и другой предлог, этот я набрасываю на бумагу второпях.)

Темно хоть глаза выколи, луна скрылась. Его жена уходит во тьму, он встает с камня, на котором сидел: «Слава богу! Если пройдет мимо, тем лучше; а если упадет, значит, Бог ее осудил!»

Он послал ее по дороге, где почти вровень с землей имеется колодец.

Слышен крик, потом плеск упавшего в воду тела – и крики продолжаются.

«Что делать? Сюда могут прийти, могут решить, что я убийца. А! Там же есть камни – на краю колодца!»

Он убегает. Пустая сцена. По мере того как множится плеск падающих камней, крики затихают. Прекращаются совсем.

Он появляется снова: «Я свободен! Бедный ангел… отмучилась!»

Все это должно прерываться далекими звуками оркестра. В конце акта по дороге возвращаются группы пьяниц и поющих гризеток – среди них и его сестра.

Вот несколько пояснительных слов о развязке. Наш герой сбежал. Теперь мы в морском порту. Он думает наняться

матросом. И ужасно пьет: кабачки, матросские таверны, пиликающие музыканты. Эта мысль: «Я свободен, свободен, свободен!» – становится его навязчивой идеей, наваждением. «Я свободен! Я спокоен! Никто ничего не узнает!» А поскольку пьет он всегда и пьет ужасающе уже несколько месяцев подряд, его воля постоянно слабеет – и его неотвязная мысль в конце концов прорывается наружу в нескольких словах, произнесенных вслух. Как только он это замечает, он пытается оглушить себя выпивкой, ходьбой, бегом, но странность его повадок обращает на себя внимание. Человек, который так бегает, явно *что-то замышляет.* Его арестовывают, и тогда – со словоохотливостью, с жаром, с необычайной напыщенностью, крайне подробно – и очень, очень быстро, словно боясь, что не успеет закончить, – он подробно рассказывает о своем преступлении. Потом, лишившись чувств, падает. Полицейские относят его в наемный экипаж.

Это концовка, и не правда ли, весьма изощренная? Но обязательно НАДО, чтобы она была понята. Ведь признайтесь, это и в самом деле ужасно. Можно еще показать младшую сестру в одном из тех домов разврата и попоек, что устраивают для моряков. Я всецело в Вашем распоряжении.

Еще два слова; насколько сильны Ваши позиции по отношению к Вашим директорам?

Правда ли, что Руайе навязывает свое тайное сотрудничество?[4] Я не приму этого.

Я весь в Вашем распоряжении. О моей расторопности вам лучше всего скажет моя ужасная нужда в деньгах.

Ш. Бодлер

И сообщите Ваши замечания вот о чем. Я весьма *расположен* разделить произведение на *множество коротких картин*, вместо того чтобы принять неудобное деление на пять длинных актов.

Ш. Б.

Не уничтожайте это письмо – при некоторых обстоятельствах оно послужит нам пояснительной запиской или памяткой.

[Заметки Бодлера о «Пьянице»]

«Пьяница». Не надо забывать, что пьянство – отрицание времени, как и любое другое исступленное состояние ума, и, следовательно, все результаты потери времени должны проходить перед глазами пьяницы, не разрушая его привычку переносить свое исправление на завтра, вплоть до полного расстройства всех чувств и финальной катастрофы.

Библейские судьбы

Пьяница, приглядывающийся к пьянице и изучающий его.

Превосходный человек: высшая степень приличия, экипаж, часы.

О силе приворотного зелья и о магии в любви, а также о дурном глазе.

Божественная сущность порочного круга («Излияния»).

Маркиз первого гусарского

Цель произведения – показать борьбу между двумя принципами в одном и том же мозгу. Сын эмигранта с воодушевлением служит императору; но некоторые из его окружения (особенно одна женщина, г-жа де Тиме) постоянно твердят ему о воспоминаниях детства и родовой гордости, чтобы он примкнул к Людовику XVIII и графу д'Артуа.

Как в старых сочинениях, мы находим здесь хорошего и плохого ангелов; хороший представлен Граффом, человеком совершенной простоты и революционного героизма, типом этакого старого ворчуна, привязанного к императору; а плохой – г-жой де Тиме, типом интриганки, замешанной во все заговоры эмигрантов и их союзников.

Г-на Остена[1] не должно шокировать сходство этой истории с историей Лабедуайера; оно неважно, лишь бы подробности делали произведение интересным. Впрочем, между ними обеими есть и огромное различие – даже после того как король помиловал Вольфганга (который повел себя неотразимо, как Ней и Лабедуайер[2]), тот все равно

убивает себя – из-за любви, потому что убежден, что г-жа де Тиме его разлюбила. Таким образом, он остается верен и своему героическому характеру, и своей женственной натуре.

Произведение может быть разделено следующим образом (пока я не хочу учитывать подразделение на картины).

I АКТ

Замок Эрморах, в котором обитает граф де Кадоль. Маркиз соблазняется трубой французской армии. Побег.

II АКТ

Прибытие в армию; маркиз представляется полковнику Эрбену. Сражение под Ваграмом. Представление маркиза императору.

III АКТ

Крушение Империи. Возвращение эмигрантов. Маркиз попадает к своему отцу, не подозревая об этом. Реставрация в Париже. Салон г-жи де Тиме. Любовь г-жи де Тиме и маркиза Вольфганга.

IV АКТ

Возвращение императора. Полк вместе с Вольфгангом

переходит на его сторону.

V АКТ

Спасет ли г-жа де Тиме своего любовника? Аббатство.

Все это станет яснее благодаря простому перечислению действующих лиц.

Граф де Кадоль, эмигрант.

Его сын, маркиз Вольфганг де Кадоль, прозванный Маркизом Первого гусарского, сначала рядовой, потом полковник гусарского полка.

Г-жа де Тиме.

Чарльз Стоун, английский офицер.

Граф Адриен де Бреваль, тип болтливого либерала-монархиста.

Полковник Эрбен, предшественник Вольфганга в Первого гусарском.

Графф, капитан гусарского.

Робер Тритон, трубач гусарского.

Офицер корпуса телохранителей.

Император Наполеон и многие второстепенные персонажи.

Примечание. Некоторые части диалогов, а именно касающиеся любви г-жи де Тиме и Вольфганга и прибытия Вольфганга в лагерь под Ваграмом, уже написаны.

I АКТ

Замок Эрморах на берегу Рейна, обиталище графа де Кадоля.

Вольфганг – сын графа де Кадоля и экзальтированной немки, на которой он женился в эмиграции. Вольфганг – характер романтический, то грезящий о своей матери (ее могила находится в самом парке), то лихорадочно читающий сводки из французских газет, которые выписывает его отец. Очевидно, он ненавидит Бонапарта, но испытывает потребность в действии; смутно мечтает о славе; ревнует к любому, кто ее добился, и помнит, что он – француз. Все это может быть выражено в монологе.

Сцена между графом де Кадолем (настоящий тип обаятельного старорежимного француза) и его сыном, маркизом, которого он упрекает за неизлечимую печаль. Получение добрых известий (ложных – относительно надежд коалиции и эмиграции); в замке устраивают дружеский ужин.

Сцена между г-жой де Тиме и графом де Кадолем. Граф знает о любви своего сына к г-же де Тиме. Он упрашивает ее

воспользоваться своим влиянием на маркиза, чтобы оживить его характер. Впрочем, Вольфгангу предназначают тайную миссию, политическую.

Сцена между г-жой де Тиме и Вольфгангом. (В третьем акте, в Париже, характер г-жи де Тиме раскроется полнее в ее откровениях Вольфгангу о своей прежней жизни.)

Ужин. Беседа в основном идет о надеждах партии, политике и Бонапарте. Несколько легкомысленных выходок Вольфганга, который, хоть и разделяя ненависть своих друзей к Бонапарту, не может хладнокровно слышать их вздор и глупости, особенно когда они отрицают таланты императора.

(Это непростой диалог, особенно потому, что тут нельзя впадать в тяжеловесную карикатурность, как это обычно бывает в подобных случаях. Для его написания я воспользуюсь отрывками из реакционной литературы того времени. Я и сам кое-что смыслю в этом вопросе; к тому же у меня есть друзья, которые очень хорошо с ним знакомы и готовы предоставить необходимые документы – помимо всего прочего Сент-Бева. А главное – надо еще заглянуть в «Мемуары» Шатобриана.)

Ближе к концу ужина слуга предупреждает графа, что в замке просит приюта какой-то раненый французский солдат.

Граф, добрый человек, велит, чтобы о раненом как можно лучше позаботились, и, желая удовлетворить любопытство своего сына, велит привести его. Вводят Робера Тритона, окровавленного, оборванного и хромающего. (Здесь имеется маленькое неправдоподобие относительно бытовавших тогда обычаев; но мне нужен контраст между видом всей этой аристократии, так давно живущей вне Франции, и этим солдатом.)

Итак, трубача вводят в комнату, граф де Кадоль, ища своего сына, замечает, что тот исчез. «Бьюсь об заклад, что Вольфганг, который так любит рассказы о сражениях, занялся размещением нашего необычного гостя».

Выздоровев, Тритон стал старшим доезжачим графа де Кадоля; Вольфганг проводит свое время вместе с ним на охоте. Трубач безотчетно прельщает маркиза, объясняя ему на своем солдатском жаргоне – горячо, красочно, грубовато и простодушно, – что такое битва и кавалерийская атака, что такое слава, полковая дружба и т. д. Уже довольно давно у Тритона нет семьи; он не был в родной деревне со времени великих войн республики; он не знает, что стало с его матерью. Его семьей стал Первый гусарский полк.

Однажды ночью Вольфганг велит трубачу седлать двух лучших коней. И по дороге говорит ему: «Догадываешься, куда мы

едем? Мы присоединимся к Великой армии. Я больше не хочу, чтобы сражались без меня!»

II АКТ
Энцерсдорф и Ваграм.

Они прибывают во французский лагерь. Тритона узнают однополчане, считавшие его убитым. Полковник Эрбен как раз обедает со своими офицерами. Он обнимает Тритона и спрашивает у Вольфганга, чего он хочет. Тот показывает несколько бумаг, и его немедленно зачисляют в полк.

(В плане я опускаю большое количество известных подробностей, которые произведут хорошее впечатление.)

Маркиз де Кадоль призывает маркитантку и выставляет выпивку своему эскадрону.

Благодаря манерам (которые он ни в коем случае не должен оставлять, даже став превосходным служакой) его и прозывают Маркизом Первого гусарского.

Армия перешла по мосту через Дунай. Пятое июля. Ваграм. Император проезжает перед строем Первого гусарского.

Среди всеобщего воодушевления Вольфганг, который прежде слышал о Наполеоне много дурного, стискивает зубы и приказывает себе не кричать «Да здравствует император!». Он еще сын человека, служившего дому Конде.

Наполеон, простирая правую руку, показывает солдатам на плато Ваграм, где в боевом порядке построены войска эрцгерцога. Гул ликующих криков. Вольфганг чувствует слезы на глазах, словно завороженный игрой могучего актера.

Битва. (Признаюсь, что я совсем не подумал о том, как это будет выглядеть на сцене.)

Вольфганг захватил троих пленных и был ранен в голову.

Адъютант сообщает ему, что его требует к себе император. Наполеон окружен генералами и полковниками, среди которых полковник Эрбен. Он внимательно смотрит на Вольфганга и говорит ему: «Мне сказали, что вы француз, сын эмигранта. Вы искупили то плохое, что совершила ваша семья, и продолжите то хорошее, что она могла сделать. Я хочу вас запомнить: вот что поможет мне вас узнать». (Крест Почетного легиона. Хорошо бы подчеркнуть таким образом особенную обольстительность в характере императора, чем пренебрегали многие историки.)

Вольфганг совершенно побежден и завоеван. (Мне кажется, что этот акт, быть может, короткий на бумаге, должен быть довольно долгим в постановке.)

III АКТ

1814 год. Империя пала.

Какая-то деревня. Два запыленных офицера в оборванных мундирах подъезжают к ней в поисках крова. (Вспомнить картину Жерико: раненый кирасир, бредущий со своим конем.)

Это Маркиз Первого гусарского (теперь полковник) и его старый товарищ, капитан Графф (с которым он познакомился в лагере, за несколько дней до Ваграмского сражения).

«Я уверен, – говорит Вольфганг, – что видел этот замок на картине у нас в столовой, в Эрморахе».

«Мне послышалось, – говорит Графф, – что кричали твое имя».

В деревне какое-то празднество. Выстрелы. Звуки флейт и скрипок.

Сельский полицейский и начальник почты, оба бывшие солдаты в медалях, держатся поодаль и выпивают под сводом увитой зеленью беседки.

Вольфганг и Графф расседлывают своих лошадей и по приглашению отставных солдат чокаются с ними.

Вольфганг, подняв стакан: «За нашу былую славу! И да сгинут англичане, пруссаки, казаки! За пушки, которые изрыгнут огонь на этих негодяев! За нашу прекрасную Францию, где мы их однажды похороним!»

«Где мы? – спрашивает Графф, – и что тут празднуют?»

«Вы в Кадоле, а празднуют возвращение старого графа, который, тридцать лет пробыв немцем, вздумал снова стать французом по милости заграницы».

Вольфганг бежит к отцу и находит его на крыльце замка в окружении крестьян. Тот считал сына погибшим. Узнавание и объятия.

Вскоре Вольфганг оказывается в салоне, атмосфера которого кажется ему неприятной. Отец представляет его Чарльзу Стоуну, английскому офицеру, и графу де Бревалю, своего рода политическому педанту, который грезит о хартиях, конституциях и о примирении короля с революцией. Потом г-же де Тиме, тоже вернувшейся из эмиграции. Она осталась все такой же кокетливой политичной женщиной и теперь отдается льстивым речам Чарльза Стоуна и г-на де Бреваля.

Вольфганга немедленно снова охватывает любовь, и его антипатия к г-ну де Бревалю и английскому офицеру от этого естественно возрастает.

Г-жа де Тиме пытается сразу же с помощью кокетства и поощрительными словами вернуть его на правый путь.

Чья-то рука ложится на его плечо, и голос говорит ему: «Император отрекся! Но, быть может, этот слух распускают враги. Если завелись предатели, их надо расстрелять. Едем туда, где жарко!»

Это Графф. Вольфганг бежит вместе с ним. (Этот акт будет довольно длинным. Мы можем, несмотря на деление, предложенное мной вначале, отрезать его конец и перенести в начало четвертого акта – особенно если решим, что четвертый и пятый слишком коротки.)

Париж. Реставрация в Париже. Первый гусарский несет гарнизонную службу в Париже. Частые ссоры между его офицерами и офицерами союзнических армий. Графф с особой запальчивостью ищет дуэлей в общественных местах. (Можно ввести здесь как обрамление «Пафос» или сады Тиволи[3].)

Вольфганг также, чтобы забыться, ведет довольно рассеянную жизнь, но его любовь к г-же де Тиме все растет. Той, впрочем, осточертели и Чарльз Стоун, и Адриен де Бреваль. Пылкость, нежность и порывистость Вольфганга ей нравятся; но она хотела бы обратить симпатии своего возлюбленного к новой монархии. Вольфганг неоднократно чувствует, как в нем снова пробуждаются наклонности и гордость дворянина; но это нисколько не умаляет его симпатий и восхищения Бонапартом.

Г-жу де Тиме оскорбила какая-то газета. Пока г-н де Бреваль и Чарльз Стоун спорят у нее дома, что делать в подобных обстоятельствах, появляется Вольфганг с рукой на перевязи – никому ничего не сказав, никого не предупредив, он покарал автора пасквиля.

Это делает еще теснее узы маркиза с г-жой де Тиме, и на интимном свидании, когда Вольфганг упрекает ее за странный характер, она рассказывает ему свою давнюю историю.

Граф де Тиме, человек очень умный и очень развращенный, был любовником ее матери, г-жи д'Эвре, жены другого французского эмигранта. Перед смертью, после исповеди, граф де Тиме захотел жениться на м-ль д'Эвре, которая была, вероятно, и даже наверняка, его дочерью[4]. Брачная ночь. Умирающий употребил ее, чтобы преподать своей молодой жене всю свою нравственную и политическую развращенность. И сказал ей в довершение: «Моя дорогая дочь! Я оставляю в вашей невинной душе опыт старого висельника»[5]. После чего умер. Таким образом, она вдруг оказалась одновременно и вдовой, хоть и девственницей, и полной опыта, хоть и невинной.

Глубоко опечаленный Вольфганг вскрикивает; он утверждает, что счастье еще возможно, что душа его возлюбленной может обновиться, что он чувствует себя полным молодости и веры, и

надо лишь утопить все эти мрачные впечатления в их нынешнем счастье и в немедленном браке.

Г-жа де Тиме, возвращаясь к своим честолюбивым мечтам, ставит условие этому браку: Вольфганг должен увидеться с королем и графом д'Артуа и оставить Первый гусарский, чтобы вступить в корпус королевских телохранителей. (Очевидно, что в этой части легко дать появиться у г-жи де Тиме отцу маркиза, графу де Кадолю, который, естественно, должен поддерживать ее планы и предложения.) Потрясенный Вольфганг уже готов уступить, но тут неожиданно появляется Графф и сообщает о высадке императора.

IV АКТ или 2-я часть IV АКТА

Вся любовь Вольфганга к Бонапарту снова возрождается, и в казарме он читает офицерам королевскую прокламацию таким образом, что дает им понять собственные чувства. (Надо будет найти официальный текст королевской прокламации.)

На дороге. Молчаливый, печальный полк; Вольфганг едет вперед, ориентируясь по каким-то признакам. Вдруг со всех сторон раздается громкий крик: «Это он!» И потом: «Да здравствует император!» (Постановку этой картины благодаря историческим документам очень легко сделать.)

Разумеется, мы не будем ставить битву при Ватерлоо; это была бы, полагаю, неприятная картина, а впрочем, с точки зрения чисто сценической, она стала бы повторением Ваграмской битвы.

V АКТ

У г-жи де Тиме.

Письмо Вольфганга: «Я осужден; меня ищут; если найдут, я буду расстрелян… Приходите… и бежим вместе».

Г-жа де Тиме колеблется и в итоге отвечает «нет» – противясь своей любви и обязывая Вольфганга хорошенько спрятаться и ждать.

Второе письмо: «Раз Вы не хотите бежать со мной, Вы меня больше не любите, и я отдаю себя в руки властей».

В тюрьме. Графф заходит навестить своего старого товарища и говорит ему, что нельзя доставлять роялистам такое удовольствие – расстрелять офицера Великой армии. При этом передает ему пистолет.

Вольфганг отвечает, что в таком деле каждый волен следовать своим чувствам и что он преспокойно даст себя расстрелять. (Потому что хочет умереть.)

Офицер телохранителей приносит известие о помиловании, по собственному почину дарованном королем.

Вольфганг в тот самый миг, когда ликующий Графф бросается ему на шею, хватает пистолет и стреляет в себя (Потому что хочет умереть.)

Приходят граф де Кадоль и г-жа де Тиме.

Тогда Вольфганг воображает, что это его любовница добилась помилования, и умирает, благодаря ее.

Графф, по предыдущим словам Вольфганга догадавшийся о правде, говорит г-же де Тиме: «Это вы убили храбрейшего офицера Великой армии, Маркиза Первого гусарского».

(Прошу вас, не будем менять ЛОГИЧЕСКУЮ развязку на развязку счастливую, которая была бы НЕЛЕПОЙ и лишенной величия. Забыл вас предупредить, что Робер Тритон вновь будет появляться при всяком возможном случае, например при возвращении эмигрантов в деревню Кадоль, в шумных сценах в кафе и казино; в сцене узнавания между вернувшимся с острова Эльба императором и Первым гусарским полком; и наконец, в финальной сцене, в тюрьме.)

(Вся вещь мне видится настоящей драмой, то есть союзом очень хорошо сделанных сцен и очень активной постановкой, очень подвижных, с большой военной пышностью там, где это уместно.

Я не указываю декорации, которые могут производить поэтическое впечатление, вы их сами угадаете.)

Я не скопировал эту рукопись. Так что я велю ее переписать, прежде чем взяться за свою повседневную работу.

ИДЕИ И СПИСКИ ПЛАНИРУЕМЫХ ПЬЕС:

Денди-католик.

Противоположность Тартюфа.

Прекрасный любезный католик, улаживающий дела всех окружающих на манер Ардуэна (драма Дидро)[1].

Эпизодический или главный персонаж? Д'Оревильи[2] вас приглашает к причастию, как другой к обеду.

– Мы причастимся вместе, смиренно преклонив колени и подбоченившись.

– Зачем вы глазеете на этих девиц?

– Я покаюсь.

Анекдоты о д'Оревильи и о Монахине.

ДРАМЫ:

«Пьяница»

«Маркиз Первого гусарского»

«Фалкленд» (Калеб Уильямс)[1]
«Содержанка сама того не зная»
«Благоразумные девственницы и безумные девственницы»
«История разбойников» во времена Директории.
«Римская драма» (Республика или Империя).
«Пьеса о женщинах», но настоящая пьеса поэта.
«Клуб рогоносцев»
«Юность Цезаря»

* * *

«Драма о цыганах»
«Дающий обещания, которым не верят»

* * *

«Содержанка сама того не зная»
Подумать о романтической драме с разнообразными обычаями народов, рабством и т. д.

* * *

Для разных кругов, обрамления и декораций.
Смутный поэтический колорит.
Но тем не менее:
Революция,
Директория,
Империя,
Реставрация.

Я старик:
Мои вкусы относительно
костюмов,
мод,
мебели,
женщин.

Набросок книги о Бельгии

[Первый фрагмент]

Выбор названия

«Подлинная Бельгия». «Бельгия нагишом». «Разоблаченная Бельгия». «Столица шутки ради». «Обезьянья столица».

1. Предварительные сведения

Что бы ни говорил Дантон[1], надо «унести отчизну на подошвах своих башмаков».

Франция по пристальном рассмотрении выглядит варварской. Но поезжайте в Бельгию, вы станете не так суровы к собственной стране.

Как Жубер благодарил Бога[2] за то, что создал его мужчиной, а не женщиной, вы возблагодарите его за то, что он создал вас не бельгийцами, а французами.

Большая заслуга – написать книгу о Бельгии. Приходится быть забавным, говоря о скуке, и поучительным, говоря *ни о чем*.

Зато, делая набросок с Бельгии, имеешь преимущество, что при этом рисуешь карикатуру на французские глупости.

Заговор европейской лести против Бельгии. Обожающая комплименты Бельгия принимает их всерьез.

Как у нас двадцать лет назад воспевали свободу, славу и благополучие Соединенных Штатов! Подобная же глупость по поводу Бельгии.

Почему французы, жившие в Бельгии, не говорят правды об этой стране? Будучи французами, они не могут признаться, что их надули.

Стихотворение Вольтера о Бельгии.

2. Брюссель

Физиономия улицы. Первые впечатления. Говорят, что каждый город, каждая страна имеет собственный запах. Говорят, что Париж пахнет или *пахнул* кислой капустой. Кейптаун пахнет овчиной[3]. Есть тропические острова, пахнущие розами, мускусом или кокосовым маслом. Россия пахнет кожами. Лион – углем. Восток в основном пахнет мускусом и тухлятиной. Брюссель же пахнет черным мылом. Номера в гостиницах пахнут черным мылом. Постели пахнут черным мылом. Полотенца пахнут черным мылом. Тротуары пахнут черным мылом. Фасады и

тротуары моют даже в проливной дождь. Всеобщая, национальная мания.

Повсеместная *пресность* жизни. Сигары, овощи, цветы, фрукты, кухня, глаза, волосы – все *пресное*, унылое, бесцветное, сонное. Человеческое лицо расплывчатое, мрачное, сонное. Французы ужасно боятся этой *сонной заразы.*

Одни только собаки живые; они – бельгийские негры.

Брюссель гораздо шумливее Парижа; почему. Неровная мостовая; непрочность и гулкость домов; узость улиц; дикий и неестественный выговор народа; всеобщая неуклюжесть; *национальный свист* (что это такое) и собачий лай.

Мало тротуаров или тротуары прерывистые (следствие индивидуальной свободы, доведенной до крайности). Жуткая мостовая. Никакой жизни на улице. Много балконов, и на них никого. *Шпионы* – признак скуки, любопытства или негостеприимности.

Унылость города без реки.

Никаких витрин в лавках. Фланирование, столь любезное сердцу народов, одаренных воображением, в Брюсселе немыслимо. Не на что смотреть, да и тротуары невозможные.

Бесчисленные лорнеты. Почему. Замечание оптика. Удивительное обилие горбунов.

Бельгийское или, скорее, брюссельское лицо – хмурое, бесформенное, бледное или винноцветное. Странное устройство челюстей. Угрожающая тупость.

Походка бельгийцев, дурацкая и тяжелая. Они идут, глядя назад, и беспрерывно натыкаются друг на друга.

3. Брюссель. Жизнь, табак, кухня, вино

Проблема табака. Неудобства свободы.

Проблема кухни. Никакого жареного мяса. Все варится на пару. Все сдобрено прогорклым маслом (из экономии или из пристрастия к нему). Овощи омерзительные (либо сами по себе, либо из-за масла). Никогда не готовят рагу. (Бельгийские повара считают, что пикантная стряпня – это стряпня пересоленная.)

Упразднение десерта и закусок перед ним весьма показательно. Никаких фруктов (те, что из Турне – а впрочем, хороши ли они? – экспортируются в Англию). Так что приходится завозить их из Франции или Алжира. Наконец, хлеб омерзителен – сырой, дряблый, пригорелый.

Ко *лжи о пресловутой бельгийской свободе* и о *бельгийской чистоплотности* присоединим ложь о *дешевизне проживания* в

Бельгии.

Все вчетверо дороже, чем в Париже, где дорого только жилье.

Здесь же дорого все, за исключением жилья.

Если вам хватит на это сил, вы можете жить по-бельгийски. Описание режима и гигиены бельгийцев. Проблема вин. Вино – объект любопытства и антиквариат. Великолепные, очень богатые подвалы, *все похожие друг на друга*. Вина дорогие и крепкие. Бельгийцы *показывают* свои вина. Они пьют их не потому, что любят, а из тщеславия и потому, что так принято; и еще чтобы походить на французов.

Бельгия, рай винных коммивояжеров.

Напитки народа. Брюссельское пиво и можжевеловая настойка.

4. Нравы. Женщины и любовь

Никаких *женщин*, никакой *любви*. Почему? Никакой галантности у мужчин, никакой стыдливости у женщин. Стыдливость – предмет запретный или в коем не чувствуют надобности. Общий портрет фламандки или, по крайней мере, брабантки (валлонку пока оставим в стороне). Общий тип физиономии сходен с типом барана или овна. Улыбка невозможна из-за неподатливости лицевых мышц и устройства челюстей и зубов.

Цвет лица в основном бледный, порой винный. Волосы желтые. Ноги и груди огромные, сплошное сало, ступни – ужас!!!

Обычно преждевременное развитие чудовищной полноты, болотистая одутловатость из-за сырости воздуха и обжорства женщин.

Женская вонь. Анекдоты.

Похабство бельгийских дам. Анекдоты об отхожих местах и закоулках.

Что касается любви, то надо обратиться к старым фламандским живописцам. Любовь шестидесятилетних стариков. Этот народ не изменился, и фламандские художники все еще правы.

Женщин здесь нет. Здесь только *самки.*

Бельгийская проституция. Высокая и низкая проституция. Подделки под французских дам полусвета. Французская проституция в Брюсселе.

Выдержка из положения о проституции.

5. Нравы (продолжение)

Бельгийская грубость (даже среди офицеров).

Любезности собратьев по перу в газетах.

Тон критики и бельгийская журналистика.

Уязвленное бельгийское тщеславие.

Бельгийское тщеславие в Мексике[4].

Подлость слуг и их положение.

Бельгийская мораль. Чудовищность в преступлении.

Сироты и старики с торгов.

(Фламандская партия. Виктор Жоли[5]. Его законные обвинения против духа обезьянничанья – быть может, поместить в другом месте.)

6. Нравы (продолжение)

Бельгийский мозг.

Бельгийская манера вести беседу.

Характер мрачный и стылый.

И вечное «так принято». Веселятся только ватагой.

Воксхолл[6]. Казино.

Музыкальный театр.

Театр «Монне».

Французские водевили.

Моцарт в театре «Сирк». Труппа Юлиуса Хангенбаха. (Никакого успеха, потому что талантлива.)

Как я заставил рукоплескать целый зал старому нелепому танцовщику.

Французские водевили.

Так что можно отыскать и более глупых людей, чем те, что я видел.

7. Нравы Брюсселя

Дух маленького городка. Ревность. Клевета.

Любопытство к чужим делам. Наслаждение чужим несчастьем.

Последствия праздности и неспособности.

8. Нравы Брюсселя

Дух послушания и *соответствия тому, что принято*.

Корпоративный дух.

Бесчисленные общества (остатки былых цехов). Леность мысли в отдельном человеке. Объединяясь в общества, индивиды уже не утруждают себя индивидуальным думанием. Общество *Весельчаков*. Бельгиец не считает, что может быть счастлив сам по себе.

9. Нравы Брюсселя

Шпионы.

Бельгийское радушие.

Неудовольствие.

Опять бельгийская грубость.

Галльская соль бельгийцев.

Писающий и *Блюющий*[7] – национальные памятники, которые я нахожу символическими. Экскрементальные шутки.

10. Нравы Брюсселя

Медлительность и лень бельгийцев: в светском человеке, в служащих и в рабочих. Оцепенелость и запутанность администрации. Почта, телеграф, таможня. Административные анекдоты.

11. Нравы Брюсселя

Бельгийская мораль. Купцы. Восхваление успеха. Деньги. История художника, пытавшегося всучить портрет Джефферсона Дэвиса[8], чтобы выиграть премию.

Всеобщее и взаимное недоверие – знак общего состояния нравственности. Ни в каком поступке бельгиец не предполагает доброго побуждения.

Коммерческая непорядочность (анекдоты). Бельгиец всегда расположен радоваться чужому несчастью. Впрочем, это служит темой для беседы, и он так скучает!

Всеобщая страсть к клевете. Я сам неоднократно становился ее жертвой.

Всеобщая скупость. Крупные состояния. Никакой благотворительности. Можно подумать, что тут заговор, чтобы держать народ в нищете и скотском отупении.

Тут все торгаши, даже богачи.

И все – перекупщики и старьевщики.

Ненависть к красоте под пару *ненависти к остроумию.*

Не соответствовать тому, что принято, – большое преступление.

12. Нравы Брюсселя

Предрассудок о *бельгийской чистоплотности.* В чем она состоит. Чистое и грязное в Бельгии. Прибыльные ремесла: побелка и отделка потолков.

Дурные ремесла. Банные дома.

Бедные кварталы. Простонародные нравы. Нагота. Пьянство. Нищенство.

13. Бельгийские развлечения

Народные гуляния.

Игры в мяч.

Стрельба из лука.

Карнавал в Брюсселе. Никто никогда не предложит попить партнерше по танцам. Каждый скачет на месте и молча. Варварство детских игр.

14. Образование

Государственные или коммунальные университеты. Вольные университеты. Атенеумы[9]. Никакой латыни. Никакого греческого. Профессиональное обучение. Ненависть к поэзии. Образование предназначено делать инженеров или банкиров. Никакой метафизики.

Позитивизм в Бельгии. Г-н Ганон и г-н Альтемейер, которого Прудон называл «*этим старым хрычом*»[10]. Его портрет, его стиль. Всеобщая ненависть к литературе.

15. Французский язык в Бельгии

Стиль немногих книг, которые здесь пишут.

Несколько образчиков бельгийского словаря.

Незнание французского; его тут не знает *никто*, но все *притворяются,* будто не знают фламандского. Это считается хорошим тоном. Доказательство, что он им очень хорошо знаком,

состоит в том, что *орут* они на своих слуг по-фламандски.

16. Журналисты и литераторы

Обычно здесь литератор занимается другим ремеслом. Чаще всего где-то служит.

Впрочем, тут нет никакой литературы, по крайней мере, на французском. Один-два куплетиста, отвратительные обезьяны, подражающие скабрезностям Деранже[11]. Один романист, имитатор копиистов подражателей Шанфлери[12]. Ученые, анналисты или хронисты – то есть те, кто подбирает или покупает за бесценок вороха бумаги (счета издержек на строительство и тому подобное, вступительные речи принцев, отчеты о заседаниях коммунальных советов, архивные копии), а потом перепродает все это чохом как историческую книгу.

Собственно говоря, тут все *анналисты* (в Антверпене все торгуют картинами; в Брюсселе есть также богатые коллекционеры – перекупщики всякого старья и диковин).

Тон журналистики. Многочисленные примеры. Забавные сообщения рекламного агентства.

«Бельгийская независимость». «Парламентское эхо». «Бельгийская звезда». «Брюссельская газета». «Общественное благо». «Санчо». «Бубенчик». «Озорник» и т. д. и т. п.

Литературный патриотизм. Театральная афиша.

17. Бельгийское безбожие

Занимательная глава, как и следующая

Оскорбления Папы. Пропаганда безбожия. Рассказ о смерти архиепископа Парижского (1848).

Бельгийский характер определить так же трудно, как и найти место бельгийца в классификации живых существ.

Он *обезьяна*, но при этом *моллюск*. Изумительное легкомыслие, потрясающая неповоротливость. Его легко угнетать, как о том свидетельствует история, и почти невозможно раздавить.

Чтобы судить о нем, не будем выходить из круга определенных представлений – обезьянничанье, подделки, стремление поступать *как принято*, злобная бездарность – и мы сможем расставить все это по порядку.

Их пороки – подделки.

Бельгийский франт.

Бельгийский патриот.

Бельгийский халтурщик.

Бельгийский свободомыслящий[13], основная характеристика которого состоит в том, чтобы полагать, будто *вы не верите в то, что говорите*, поскольку он этого не понимает. Подделка французского безбожия. Бельгийское похабство – подделка французской вольной шутки.

Самодовольство и чванство. Фамильярность. Портрет валлона-*пустоцвета*.

Всеобщее и полное отвращение к остроумию. Злоключения г-на де Вальбезена, французского консула в Антверпене. Омерзительный смех. Беспричинный хохот. Рассказывают умилительную историю: бельгиец разражается смехом, делая вид, будто понял. Бельгийцы – жвачные, которые ничего не переваривают. И все же, кто бы мог поверить? У Брюсселя есть свой объект для насмешек – городок Поперинг. Это их Карпантра, их Беотия[14].

Представление «*Иезуита»* Пиксерекура[15] в *Музыкальном театре*. «Иезуит». «Марионетка». Процессия. Королевский заем на похороны. Против католической начальной школы. По поводу закона о кладбищах. Гражданские похороны. Оспариваемые или украденные трупы. Похороны *солидарного*. Гражданские похороны женщины. Разбор правил свободомыслия. Формула завещания. Партия Богоедов[16].(!)

18. Безбожие и ненависть к священникам

Опять *свободомыслие*. Опять *солидарные* и *свободные от предрассудков*. Еще одна завещательная формула, чтобы похитить трупы у Церкви. Статья г-на Сувестра из *«Национального мнения»* о свободомыслии. Опять украденные трупы. Погребение некоего аббата, умершего *свободомыслящим*. Иезуитофобия. Что такое *наш славный Де Буш*, бывший каторжник, преследовавшийся иезуитами. Ассамблея свободомыслия в моей гостинице «Большое зеркало». Философские речи бельгийцев. Еще одни похороны *солидарного* на мелодию: *«А! Надо же! Уж если Надар заболел…»*

Клерикальная партия и либеральная партия.

Обе одинаково глупые. Пресловутый Бонифас, или Де Фре (бельгийский Поль-Луи Курье[17]), боится призраков, выкапывает трупики умерших без причастия детей, чтобы перенести их в освященную землю, верит, что умрет трагически, как Курье, и велит сопровождать себя по вечерам, чтобы его не убили иезуиты.

Моя первая встреча с этим идиотом. Он был пьян. Прервал пианиста, возвращаясь из сада, куда выходил поблевать, перед тем как закатить речь в пользу *Прогресса* и против Рубенса – как католического художника.

Борцы за отмену смертной казни. Несомненно, очень заинтересованные в решении этого вопроса как в Бельгии, так и во Франции.

Бельгийское безбожие – подделка французского безбожия, но возведенная в куб.

Собачий угол, или угол отщепенцев. Бельгийское ханжество.

Уродство, злобность и глупость фламандского духовенства. Смотреть литографию Ропса «Похороны»[18].

Бельгийские святоши наводят на мысль о христианах-людоедах в Южной Америке.

Единственная религиозная программа, которую признали бы *свободомыслящие Бельгии*, – это программа г-на де Гастона, французского фокусника.

Любопытное мнение Дюмурье о партиях в Бельгии: «Тут всего две партии: пьяницы и католики». Эта страна не изменилась.

19. Политика

Выборные нравы. Продажность. Известна стоимость выборов в каждом населенном пункте. Скандалы на выборах.

Парламентская вежливость. (Очень многие образчики.)

Бельгийское красноречие.

Гротескная дискуссия о предосторожностях на выборах.

Республиканский митинг. Подделка якобинства.

Бельгия вечно отстает по часам века.

20. Политика

Собственно говоря, бельгийского народа не существует. Есть фламандские и валлонские племена и враждующие между собой города. Взгляните на Антверпен. Бельгия – дипломатический Арлекин.

Барочная история брабантской революции, устроенной против короля-философа пред лицом Французской революции – философской революции.

Конституционный король – это автомат в меблированном дворце. Бельгия – жертва избирательного ценза. Почему никто здесь не хочет всеобщего избирательного права. Конституция – не

более чем тряпка. Конституции – *бумажки*. Нравы – *всё*. Бельгийская свобода – не более чем слово. Она записана на бумаге, но на деле не существует, *потому что никому это не нужно*.

Комическая ситуация в Палате в настоящий момент. Две равные партии, минус один голос. *Великолепное зрелище выборов,* как говорят французские газеты.

Живописание избирательной ассамблеи. Политическая говорильня. Политическое красноречие. Напыщенность. Диспропорция между словами и предметом.

21. Аннексия

Аннексия – тема бельгийских разговоров[19]. Это первое, что я услышал здесь два года назад. Говоря об этом беспрестанно, они и попугаев от французской журналистики принуждают повторять это слово. Большая часть Бельгии ее желает. Но это не довод. Надо сначала, чтобы Франция на нее согласилась. Бельгия – это оборванный и сопливый ребенок, который бросается на шею приличному господину и говорит ему: «Усыновите меня! Будьте мне отцом!» Еще надо, чтобы господин на это согласился.

Я против аннексии. Во Франции уже довольно глупцов, не считая всех наших бывших аннексированных – борделезцев, эльзасцев и прочих.

Но я не против вторжения или захвата в древнем духе, в духе Аттилы. Все прекрасное можно перенести в *Лувр*. Все это нам принадлежит с гораздо большим основанием, чем Бельгии, потому что она уже ничего в этом не смыслит. И к тому же бельгийские дамы познакомятся с тюркосами[20], которые совсем не привередливы.

Бельгия – мешалка для дерьма. *Не трогайте Бельгию!*

О тирании по отношению к слабым. Женщины и животные. Что составляет тиранию по отношению к Бельгии в глазах европейского общественного мнения.

Бельгию хранит равновесие соперничеств; да, но если бы вдруг соперники поладили между собой? Что бы тогда случилось?

(Остальное отправить в эпилог вместе с догадками о будущем и советами французам.)

22. Армия

Она гораздо значительнее по сравнению с прочими

европейскими армиями; но никогда не воюет. Странное использование бюджета!

Эта армия, выступив в поход, была бы малопригодна к маршу из-за устройства бельгийской ноги. Но множество народу построилось бы довольно быстро.

Все эти солдаты безусы (в армию поступают на очень короткое время), у всех детские лица.

В этой армии офицер может надеяться на продвижение по службе только по естественной смерти того, кто выше чином.

Многие молодые офицеры очень этим удручены, хотя вполне обучены и были бы превосходными военными при случае.

Риторические упражнения в военной школе по поводу воображаемых сражений – печальное утешение в бездействии для умов, выученных для войны.

Никакой учтивости в армии, как и в остальной нации. В этом ничего удивительного. Повсюду шпага облагораживает – облагораживает и цивилизует.

23. Король Леопольд I

Его портрет. Анекдоты. Его смерть. Траур

Леопольд I, ничтожный немецкий князек, сумел, как говорят, *потихоньку обстряпать свои делишки*. Он отнюдь не отправился в наемном экипаже в изгнание. Придя в деревянных башмаках, он умер среди европейских восхвалений богачом, скопив более *ста миллионов*. В последнее время его объявили *бессмертным* (нелепый панегирик: Леопольд и Вапро)[21].

Воплощение заурядности, но с крестьянской хитростью и упорством. Этот младший отпрыск Саксен-Кобургов обхитрил всех, *припрятал кубышку* и в конце концов украл восхваления, которые причитаются только героям.

Мнение Наполеона I о нем. Его скупость, его жадность. Его тупые представления немецкого принца об этикете. Его отношения с семьей. Его пенсии. Пенсия, которую он получал от Наполеона III[22].

Анекдот о садовнике[23]. Его представления о парках и садах, которые заставили принять его за обожателя *простой природы*, но попросту вытекавшие из его скупости.

Для короля подделывают газеты, чтобы он не читал ничего тревожного о своей болезни.

Что говорит у меня за спиной министр внутренних дел. Смешная гадливость *короля* относительно смерти. Его

недоверчивость по этому поводу. Прогоняет своих врачей. Обкрадывает свою любовницу. Вторжение герцогини Брабантской с детьми[24]. Она силой прижимает умирающему распятие к губам и спрашивает, есть ли ему в чем-то покаяться? Черты соответствия между смертью короля и всеми бельгийскими смертями. Три его капеллана оспаривают друг у друга его труп. Его уносит г-н Беккер, *как лучше других говорящий по-французски* (!).

Начинается грандиозная комедия траура. Черные транспаранты, панегирики, высшие почести – все население пьет, мочится, блюет. Все бельгийцы на улице, крутят носами, зажатые и молчаливые, как на бале-маскараде. Так они развлекаются. *На самом деле* Брюссель никогда не видел подобного празднества. Это их *первый умерший король*. Новый король вступает под музыку «Грядет владыка брадатый…»[25] (позитив[26]). Никто не смеется. Некоторые бельгийцы поют: «Будем солдатами» – прекрасный ответ этим французишкам-захватчикам.

[Второй фрагмент]

24. Изобразительное искусство

В Бельгии нет никакого искусства. Оно ушло из страны. Нет никаких художников, за исключением Ропса и Лейса[1]. Композиция тут вещь неизвестная. Писать, что видишь. Философия на манер Курбе.

Специалисты. Есть художники для солнца, для снега, для лунного света, для мебели, для тканей, для цветов, – и так до бесконечности. Обязательное разделение труда, как в промышленности. Национальная тяга к низменному. Так что старинные живописцы – правдивые историки фламандского духа. Напыщенность тут не исключает глупости. Взгляните на Рубенса – разодетый в атлас мужлан. Несколько современных художников. Вкусы любителей. Как собирают коллекцию. Бельгийцы оценивают художников по стоимости их картин.

(Несколько страниц о постыдном любителе пускать пыль в глаза по фамилии Вирц[2] – любимчике английских кокни.)

Анализ Брюссельского музея. Вопреки полученному мнению, полотна Рубенса гораздо хуже парижских.

Скульптура никакая.

Фламандская живопись блещет лишь достоинствами, отличными от интеллектуальных. Никакого остроумия, но порой богатый колорит и почти всегда удивительная ловкость руки. Никакой композиции или она несуразна, сюжеты низменные… Отвратительные и однообразные шуточки, в которых весь дух племени. Типажи жуткого безобразия. Эти бедняги положили много таланта на то, чтобы скопировать их уродство.

Брюссель, современная живопись

Любовь к специализации. Есть даже мастер, пишущий исключительно пионы. Если художник хочет писать все, его хулят.

Говорят: как можно что-то уметь, если ни в чем не приобрел веса? Чтобы здесь прослыть серьезным, надо быть тяжеловесным.

Грубость в искусстве. Кропотливое изображение всего, в чем нет жизни. Живописание скота. Философия бельгийских художников. Философия нашего друга Курбе, небескорыстного растлителя. (Изображать лишь то, что видишь! Значит, вы не напишете того, что вижу я.) Вербоковен[3] (каллиграфия).

Портаельс (прописи, никакого естественного искусства. Думаю, он об этом знает).

Вандерехт[4], Дюбуа[5] (природное чутье, никакого понятия о рисунке). Ропс (по поводу Намюра, изучить побольше). Мари Коллар[6] (очень любопытно). Жозеф Стевенс[7], Альфред Стевенс[8] (необычайный *аромат* живописи). Вилемс[9] (робкий, пишет для любителей). Вирц, Лейс, Кейзер![10] Галле![11]

В общем, композиция тут вещь неизвестная. Снова получил удовольствие, увидев гравюры Карраччи.

Есть художники-литераторы, слишком литераторы. Но есть художники-свиньи. Смотреть на все фламандские нечистоты, как бы хорошо они ни были написаны, коробит вкус.

Во Франции меня считают слишком живописцем. Здесь находят слишком литератором.

Все, что превосходит способность понимания этих художников, они считают искусством литературы.

Манера бельгийцев спорить о ценности полотен. Цифры, всегда цифры! Это длится добрых три часа. Если за эти три часа были упомянуты цифры продажи, они считают, что поговорили о живописи.

К тому же полотно надо спрятать, чтобы набить ему цену. От взглядов картины только портятся.

Здесь все торгуют картинами. В Антверпене каждый неумеха занимается живописью. И непременно мелкой живописью, большие полотна презирают.

Гг. бельгийцам неизвестно большое искусство, декоративная живопись.

На самом деле из большого искусства (которое когда-то могло существовать в иезуитских церквях) здесь осталась только *муниципальная* живопись (опять муниципий, коммуна), то есть в итоге – анекдотическая и в больших количествах.

Независимая живопись

Вирц, шарлатан, идиот, вор, считает, что должен исполнить некое предназначение. Вирц, художник, философ, литератор. Современный вздор. Христос гуманитариев. Философская живопись. Такая же глупость, как и у Виктора Гюго в конце его *«Созерцаний»*. Отмена смертной казни, бесконечное могущество человека.

Надписи на стенах. Брань в адрес французских критиков и Франции. Повсюду сентенции Вирца. Г-н Гань. Утопии. Брюссель – столица мира, Париж – провинция[12]. Острота Биньона о глупости дураков.

Книги Вирца. Плагиат. Рисовать он не умеет, а его глупость так же велика, как и его колоссы.

В общем, этот шарлатан сумел обстряпать свои делишки. Но что Брюссель будет делать со всем этим после его смерти?

«Оптические иллюзии».

«Пощечина».

«Наполеон в аду».

«Лев Ватерлоо».

Вирц и Виктор Гюго хотят спасти человечество.

25. Архитектура. Церкви. Культ[13]

Современная мирская архитектура. Халтура. Ненадежность домов. Никакой гармонии. Архитектурные нелепости. Хорошие материалы. Голубой камень. Стилизации под старину. В монументах подделки под Францию. Для церквей подделки под старину.

Прошлое. Готика. XVII век.

Описание Главной площади Брюсселя (очень ухоженная).

В вечно запаздывающей Бельгии стили тоже запаздывают и длятся дольше.

Похвала стилю XVII века, стилю непризнанному, замечательные образцы которого имеются в Бельгии.

Ренессанс в Бельгии. Переход. Иезуитский стиль. Стиль XVII века. Стиль Рубенса.

Церковь Бегинок в Брюсселе, церковь *Св. Петра* в Мехельне, *церковь иезуитов* в Антверпене, *Сен-Лу* в Намюре и т. д. и т. п.

Кобергер[14], Файдхербе и Франкарт[15].

Мнение Виктора Жоли о Кобергере, опять же вытекающее из мнения Виктора Гюго.

Общее богатство церквей. Немного от лавки диковин, немного халтура.

Описание этого рода богатства.

Несколько церквей либо готических, либо в стиле XVII века.

Раскрашенные статуи. Исповедальни, очень изукрашенные, – у бегинок, в Мехельне, в Антверпене, в Намюре и т. д.

Кафедры Истины. Очень разнообразные. Подлинная фламандская скульптура деревянная и особенно блещет в церквях.

Скульптура не скульптурная, не монументальная; скульптура игрушечная и побрякушечная, усидчивая скульптура. Впрочем, это искусство умерло, как и другие, даже в Мехельне, где оно так пышно расцвело.

Описание нескольких процессий. Следы прошлого, еще существующие в религиозных нравах. Большая пышность. Удивительная наивность в драматизации религиозных идей.

(Отметить мимоходом бессчетное количество бельгийских праздников. Здесь всегда праздник. Большой признак лености народа.)

Тупая бельгийская набожность. Суеверие. Христианский Бог недоступен бельгийскому мозгу.

Духовенство тяжеловесное, грубое, циничное, похотливое, жадное. Одним словом – бельгийское. Это оно устроило революцию 1831 года и считает, что вся бельгийская жизнь ему принадлежит.

Вернемся немного к иезуитам и иезуитскому стилю. Гениальный стиль. Двусмысленный и сложный характер этого стиля. (Кокетливый и ужасный.) Большие проемы, большой свет – смесь фигур, стилей, украшений и символов. Несколько примеров. Я видел завитки из тигриных лап. В целом церкви бедные снаружи, за исключением фасадов.

Брюссель. Архитектура

Горшок и всадник на крыше[16] – самые броские доказательства экстравагантного вкуса в архитектуре. Лошадь на крыше! Цветочный горшок на фронтоне! Это соответствует тому, что я называю *игрушечным* стилем. Московитская колокольня. На византийской колокольне колокол, или скорее колокольчик из столовой, вызывающий желание отцепить его и позвонить своим слугам-великанам. Красивые дома на Главной площади напоминают курьезную разновидность мебели, именуемую *кабинетом*[17]. Игрушечный стиль. Впрочем, красивая мебель – это всегда маленький монумент.

Конная статуя на крыше! Всадник, скачущий по крышам! В общем, полное непонимание скульптуры, за исключением скульптуры в игрушечном стиле – скульптуры краснодеревщиков, в чем они очень сильны.

Архитектура. В основном, даже в современных постройках, она изобретательна и кокетлива. Отсутствие классических пропорций. Голубой камень.

Главная площадь

До обстрела Виллеруа[18], даже сейчас, изумительное убранство. Кокетливое и торжественное.

Конная статуя. Эмблемы, бюсты, разнообразные стили,

позолота, фронтоны, приписываемый Рубенсу дом, кариатиды, корабельная корма, Ратуша, Королевский дворец – мир архитектурных парадоксов. Виктор Гюго (См. Дюбуа и Ваутерс[19].)

Архитектура и отсталые литераторы

Кобергер и Виктор Жоли. «Попадись мне этот Кобергер! – говорит Жоли. – Негодяй, извративший религиозный стиль!»

Существование Кобергера, архитектора церкви бегинок, августинцев и бригиттинок, мне было открыто журналом *«Магазен питтореск»*[20]. Напрасно я спрашивал у многих бельгийцев имя архитектора.

Виктор Жоли застрял на соборе Парижской Богоматери. «Нельзя молиться, – говорит он, – в иезуитской церкви». Ему подавай готику.

Есть лентяи, находящие оправдание своего вечного безделья в цвете штор собственной комнаты.

[*На обертке заметок*:] Отзыв Виктора Гюго в пользу готики изрядно вредит нашему пониманию архитектуры. Мы в этом слишком отстали. Философия истории архитектуры как я ее понимаю: аналогии с кораллами, мадрепорами[21]: образование континентов и в итоге участие во вселенской жизни вместе разными видами мироздания. Никаких пропусков. Постоянное преобразование. Можно сказать, что *рококо* – это *последний расцвет готики.*

Церкви в целом выглядят богатыми; порой это богатство реальное, порой фальшивое. Как дома Главной площади похожи на курьезные предметы мебели, так и церкви часто напоминают лавки диковин. Но это не оставляет неприятного впечатления. Ребяческие почести, воздаваемые Господу.

Закрытые церкви: куда деваются деньги, собранные с туристов?

Католическая религия в Бельгии похожа одновременно на неаполитанское суеверие и на протестантский педантизм. Крестный ход. Наконец-то! Веревки с вымпелами, протянутые над улицей. Острота Делакруа о хоругвях. Во Франции крестные ходы упразднены из-за нескольких убийц и еретиков. А помните ладан, дожди из роз и т. д.?

Византийские хоругви, такие тяжелые, что некоторые приходилось нести горизонтально. Буржуазные святоши, тип столь же глупый, как и революционеры.

Второе шествие по поводу чуда с зарезанными облатками[22]. Большие раскрашенные статуи. Раскрашенные распятия. Красота раскрашенной скульптуры. Вечное распятие над толпой. Напитки

из искусственных роз. Мое умиление.

К счастью, я не видел лица тех, кто нес эти восхитительные изображения.

Архитектура. Иезуитский стиль

Славный книгопечатник, который издает книги против священников и монахов, а возможно и учится по ним, убеждал меня, что нет никакого иезуитского стиля – и это в стране, которую иезуиты заполонили своими монументами.

Брюссель. Церкви

Церковь Святой Гудулы. Великолепные витражи.

Прекрасные яркие цвета – подобны тому, как глубокая душа облекает жизнью всякий предмет.

Церковь Святой Екатерины. Католическое благоухание. Ex voto[23]. Раскрашенные изображения девственниц, нарумяненные и разодетые. Выраженный запах воска и ладана.

И опять телеса – непомерные и театральные. Деревянные мизансцены. Прекрасный промысел, вызывающий желание заказать мебель в Мехельне или Лувене.

* * *

Снова церкви, закрытые по окончании службы. Выходит, молиться тут надо в положенное время, *на прусский лад*. Налог на туристов. Когда вы входите в конце богослужения, вам жестом показывают на табличку, где читаешь…

Попытаться определить иезуитский стиль. Стиль смешанный. Кокетливое варварство. Шахматы. Очарование в дурном вкусе. Версальская часовня. Лионский коллеж. Религиозный будуар. Огромные нимбы. Мраморный траур (черно-белый). Соломоновы колонны. Статуи рококо, подвешенные к капителям колонн, даже готических. Ex voto (большой корабль). Смешение разнообразных стилей и исторического справочника. Эта церковь – естественная мешанина из истории.

Раскрашенные и разодетые мадонны в уборах. Могильные плиты, надгробные статуи. Придел с колоннами (Ж.-Б. Руссо). Изумительные кафедры в стиле рококо, драматические исповедальни.

Как правило, стиль скульптуры домашний, а в некоторых кафедрах игрушечный. Кафедры – нагромождение эмблем,

помпезная мешанина из религиозных символов, вырезанная ловким резцом умельцев из Мехельна и Лувена.

Пальмы, быки, орлы, грифоны, *Грех, Смерть*, толстощекие ангелы, орудия мучений Христовых, *Адам* и *Ева*, сцены Распятия, листва, завесы и т. д. и т. п.

Обычно гигантское раскрашенное распятие подвешено к своду, перед хором главного нефа. (Обожаю раскрашенную скульптуру.) Один из моих друзей, фотограф, называет это Иисусом Христом на трапеции.

Иезуитские церкви. Пламенеющий иезуитский стиль. Рококо религии, былые впечатления от книг с гравюрами. Чудеса диакона Пари. (Осторожно, янсенизм!)

Церковь бегинок. Изящное впечатление белизны. Иезуитские церкви вообще очень мало загромождены, очень много света. У этой вся белоснежная красота юной первопричастницы.

Декоративные вазы с пламенем, круглые окошки в стенах, бюсты в нишах, крылатые головы, взгроможденные на капители статуи, очаровательные исповедальни, религиозное кокетство. Культ Марии, очень красиво во всех церквах.

Часовенная церковь. Раскрашенное распятие и над ним – *Nuestra Sekora de la Soledad* (Богоматерь Уединения). Облачение бегинки, глубокий траур, большие черно-белые покрывала, платье из черной кисеи, пространное, как сама природа. Золотая диадема, инкрустированная стекляшками. Лучистый золотой нимб. Тяжелые четки, отдающие монастырем. Лицо раскрашено. Ужасный цвет, ужасный испанский стиль.

Кенсе (церкви Богоматери). На стене белый скелет, высовывающийся из мраморной могилы (еще более удивительный, чем скелет в *Сен-Николя дю Шардонне*).

26. Пейзаж окрестностей Брюсселя

Тучный, плодородный, как фламандская женщина. Зелень очень темная. Климат сырой, холодный, теплый и влажный – четыре времени года за день. Животная жизнь не слишком изобильна. Никаких насекомых, никаких птиц. Даже животное бежит из этих проклятых краев.

27. Поездка в Мехельн

Мехельн – славная маленькая бегинка в капюшоне. Механическая музыка в воздухе. *Марсельеза* в исполнении

карийона. Все дни похожи на воскресенье. Толпа в церквях. Трава на улицах. Старый испанский душок. Обитель бегинок. Множество церквей. Сен-Ромбо. Нотр-Дам. Сен-Пьер. Живопись двух братьев-иезуитов на стенах миссий. Сплошная исповедальня. Великолепный символ Святого Престола, обещающего иезуитам господство над миром, – единственная скульптурная скульптура, что я видел. Запах воска и ладана.

Рубенс и Ван Дейк. Ботанический сад. Ручей, быстрый и светлый. Хорошее мозельское вино в гостинице «Левретка». Что такое *Частное общество.*

Мехельн

Ботанический сад. Общее впечатление безмятежности, празднества, благочестия.

Механическая музыка в воздухе. Она представляет собой радость народа-автомата, умеющего развлекаться только с помощью дисциплины. Перезвон карийонов избавляет человека от потребности искать выход своему веселью. В Мехельне каждый день похож на воскресенье. Старый испанский душок. Церковь Святого Петра. История святого Франсиско-Хавьера, нарисованная двумя братьями, живописцами и иезуитами, и символически представленная на фасаде. Один из двоих готовит эти картины в красных тонах. Стиль театральный, на манер Ресту[24]. Характер иезуитских церквей. Свет и белизна. Кажется, будто эти церкви вечно причащаются.

Вся церковь Святого Петра внутри окружена помпезными исповедальнями, которые идут непрерывной линией и представляют собой широкий пояс самых замысловатых, самых пышных и самых странных резных символов. Иезуитская церковь вкратце выражена в кафедре. Земной шар. Четыре стороны света. Луи де Гонзаг, Станислас Коцка, Франсиско-Хавьер, святой Франсуа Режис[25]. Старухи и бегинки. Автоматическое благочестие. Быть может, настоящее счастье. Подчеркнутый запах воска и ладана, отсутствующий в Париже. Эманация, которую встречаешь только в деревнях. Суконные ряды во фламандском стиле Людовика XVI.

Через Мехельн протекает быстрый зеленый ручей. Но сонный Мехельн – это не нимфа, а бегинка, чьи потупленные глаза едва осмеливаются выглянуть из мрака капюшона.

Это маленькая старушка – не трагическая, не скорбная, но тем не менее довольно таинственная для постороннего взгляда, не знакомого с торжественными минутами благочестивой жизни.

(Картины на религиозные сюжеты, *благочестивые, но*

лишенные веры, – по словам Микеланджело.)

Мирские мелодии, приспособленные к карийонам. В этих мелодиях, которые перекрещиваются и переплетаются между собой, мне послышались несколько нот *Марсельезы.* Гимн черни, сливаясь с перезвоном колоколов, несколько потерял свою кровожадность. Искрошенный молоточками, он перестал быть традиционным воплем и даже приобрел какое-то детское очарование. Словно Революция училась лепетать на небесном языке. И ясное голубое небо без всякого возмущения принимало эту дань признательности от земли среди прочих.

28. Поездка в Антверпен

Встреча с архиепископом Мехельнским. Плоский край, черная зелень. Новые (!) и старые укрепления с садами на английский лад. Наконец-то город, у которого столичный вид!

Площадь Меир. Дом Рубенса. Королевский дворец. Фламандский *ренессанс.* Ратуша. Иезуитская церковь, шедевр. Опять *иезуитский стиль* (мешанина – шахматы, канделябры, мистический и ужасный будуар, траур в мраморе, театральные исповедальни, театр и будуар, нимбы и скульптурные витражи, ангелы и амуры, апофеозы и беатификации[26]).

Что я думаю о пресловутом Рубенсе, закрытых церквях и ризничих. Голгофы и мадонны. Современный помпезный стиль некоторых домов. Величавость Антверпена. Красота большой реки. Отсюда следует, что надо посмотреть Антверпен. Водоемы Наполеона I. Г-н Лейс. Дом Плантена[27]. Ридек, бал и проституция[28]. Ридек – это *шутка.* Напоминает длинный бордель парижского предместья.

Антверпенские нравы, чудовищно грубые. Похоронный вид ресторанных официантов. Антверпенская политика (*о ней уже будет сказано* в главе о *политических нравах*).

Первое посещение Антверпена

Отъезд из Брюсселя. Какая радость! Г-н Нейт.

Архиепископ Мехельнский. Плоский край. Черная зелень. (Вопли какого-то работника.)

Новые и старые укрепления Антверпена. Английские сады, разбитые на укреплениях. Площадь Меир. Дом Рубенса. Королевский дворец.

Старинные стили. Фламандский ренессанс. Рубенсовский стиль, иезуитский стиль.

Фламандский Ренессанс: антверпенская ратуша (кокетство, пышность, розовый мрамор, позолота.

Иезуитский стиль: иезуитские церкви Антверпена. Церковь бегинок в Брюсселе.

Очень разнородный стиль, мешанина из стилей. Шахматные полы, золотые канделябры. Траур в мраморе – черно-белый.

Театральные исповедальни. Есть в иезуитском убранстве некая театральность и будуарность. Искусная резьба по дереву, мехельнская или лувенская.

Католическая роскошь в самом клерикальном и самом будуарном смысле. Религиозное кокетство. Сцены Распятия и мадонны.

Кокетливый современный стиль в архитектуре домов. Голубой гранит. Смесь Ренессанса и умеренного рококо. Стиль Кейптауна.

Ратуша (розовый мрамор с золотом). В Антверпене наконец дышишь. Величавость и ширина Шельды, большие водоемы. Каналы или водоемы для прибрежного плавания. Рядом с судами ярмарочная музыка. Счастливый случай.

Церковь Святого Павла. Снаружи готическая, внутри иезуитская, помпезные, театральные исповедальни. Боковые приделы из цветного мрамора. Придел Лионского коллежа (любопытная сцена Распятия. Здесь драматическая скульптура доходит до непроизвольного, невольного комизма).

Антверпенский собор. Торжественность Квентина Метциса[29]. Джеймс Тиссо[30]. Алчность ризничих. Отреставрированные полотна Рубенса держат в ризнице, чтобы извлечь из них наибольший барыш (один франк с человека). Если бы французский кюре осмелился…

Великолепный столичный вид. Нравы грубее, чем в Брюсселе, более фламандские.

29. Поездка в Намюр

В Намюр мало ездят. Город пренебрегает путешественниками, естественно, потому что ослиные *путеводители* о нем не говорят. Город Вобана[31], Буало, Ван дер Мелена[32], Боссюэ, Фенелона[33], Жувене[34], Риго[35], Ресту и т. д. Воспоминания о «Налое»[36]. *Сен-Лу*, иезуитский шедевр из шедевров. Общее впечатление. Некоторые детали. Иезуиты-архитекторы. Иезуиты-художники. Иезуиты-скульпторы. Иезуиты-орнаментисты. *Церковь реколлетов*[37]. Сент-Обен, маленький римский Святой Петр, из кирпича и голубого камня снаружи,

белый внутри, с выпуклым порталом. Николаи, лже-Рубенс[38]. Улица слепых зябликов[39]. (Герцог Брабантский, нынешний Леопольд II – президент Зябличной академии[40].)

Странности намюрской проституции. Валлонское население. Больше вежливости. Портрет Фелисьена Ропса[41] и его тестя, сурового магистрата, и тем не менее весельчака, большого охотника, большого цитатчика. Он написал книгу об охоте и цитировал мне стихи Горация, стихи из «Цветов зла» и фразы д'Оревильи. Мне показался очаровательным. Единственный бельгиец, знающий латынь и умеющий беседовать по-французски.

Я еду в Люксембург, сам того не зная. Черный пейзаж. Шумная *Меза* с обрывистыми берегами.

Намюрское вино.

Из Брюсселя в Намюр

По-прежнему черная зелень, тучный край.

Намюр

Город Буало и Вандермелена. Меня не оставляло это впечатление, пока я там был. А потом, после посещения достопримечательностей, сменилось латинским впечатлением. В Намюре все монументы относятся к временам Людовика XIV (или, самое позднее, к временам Людовика XV).

Все тот же иезуитский стиль (в этот раз ни Рубенса, ни фламандского ренессанса). Три значительные церкви: реколлетов, Сент-Обен, Сен-Лу[42]. Хотя бы разок охарактеризовать красоту этого стиля (конец готики). Особое разнородное искусство. Поискать его истоки (де Бросс[43]). Церковь Сент-Обен, Пантеон, собор Святого Петра в Риме. Отметить рельефность портала и фронтона. Великолепные решетки. Особая торжественность XVIII века. Это в Сент-Обене или в церкви *реколлетов* я восхищался работами Николаи? Что такое Николаи? Картины Николаи, выгравированные за подписью Рубенса. Николаи-иезуит. *Церковь Сен-Лу*, мрачное и галантное чудо. *Сен-Лу* отличается от всего иезуитского, что я видел. Интерьер катафалка, расшитый *черным, розовым* и *серебром*[44]. Все исповедальни в смешанном стиле – изящном, барочном, *новоантичном*. Церковь бегинок в Брюсселе – первопричастница. Сен-Лу – ужасный и дивный катафалк.

30. Поездка в Льеж

Дворец князей-епископов. Подвалы. Пьянство. Большие претензии к французскому уму.

31. Поездка в Гент

Сен-Бавон. Несколько красивых вещей. Мавзолеи. Дикое население. Былой город взбунтовавшихся мужланов[45] стоит несколько особняком и тщится принять вид столицы. Унылый город.

32. Поездка в Брюгге

Город-призрак, город-мумия, почти сохраненный. Это пахнет смертью, Средневековьем, Венецией в черном, обыденными призраками и могилами. Большая обитель бегинок; карийоны. Несколько монументов. Шедевр, приписываемый Микеланджело[46]. Тем не менее Брюгге уходит – он тоже.

33. Эпилог

Будущее. Советы французам.

Бельгия является тем, чем, возможно, стала бы Франция, если бы осталась под рукой буржуазии. Бельгия лишена жизни, но не испорченности. Нарезанная ломтями, разделенная, захваченная, побежденная, побитая, ограбленная, Бельгия все еще прозябает – чудо моллюска в чистом виде.

Noli me tangere[47] – прекрасный девиз для нее. Кто же захотел бы тронуть мешалку для дерьма? Бельгия – чудовище. Кто захотел бы принять ее к себе? И притом в ней *много* признаков распада. Дипломатический Арлекин может быть расчленен со дня на день. Одна часть может отойти Пруссии, фламандская часть – Голландии, валлонские провинции – Франции. Большое несчастье для нас. Портрет валлона. Неуправляемые племена, не из-за избытка жизненной силы, но из-за полного отсутствия идей и чувств. Это – небытие. (Цитаты из Метьюрина и «Компаньона» Дюмурье.) На кону коммерческие интересы, которыми я не хочу заниматься. Антверпен хотел бы быть *вольным городом.* Еще раз вопрос об аннексии. Маленькие города (Брюссель, Женева) – злые города. Маленькие народы – злые народы.

Маленькие советы французам, обреченным жить в Бельгии, чтобы их не слишком обворовали, обругали и не слишком

отравили.

[Отдельные заметки]

Брюссель.

Подмешать в рассуждения о нравах бельгийцев французские закуски перед десертом.

Надар, Жанин, реализм (Гиар).

Смертная казнь; собаки.

Добровольные изгнанники.

Жизнь Цезаря (Диалог Лукиана).

Для этих что-нибудь особо тщательное. Их возмутительная фамильярность[1].

Отцы Лорике демократии[2].

Гобленцы.

Откровения Телемака[3].

Старые глупцы, старый Лапалис[4].

Ни на что не годные, пустоцветы.

Ученики Деранже.

Философия содержателей пансиона и репетиторов.

Я хорошо понял это, лишь увидев полный идиотизм их убеждений. Добавим, что, когда с ними говоришь о революции *по-настоящему*, они приходят в ужас. Ходячие добродетели. Я же, когда соглашаюсь, что я республиканец, *сознательно причиняю боль*. Да! *И да здравствует Республика!*

Всегда! Вопреки всему!

Но меня не проведешь, дураком я никогда не был! Я говорю: *Да здравствует Революция!* Как сказал бы: *Да здравствует Разрушение! Да здравствует Искупление! Да здравствует Кара! Да здравствует Смерть!* Я не только буду счастлив сам стать жертвой, но не прочь побыть и палачом – чтобы прочувствовать Революцию обоими способами![5]

Наши жилы заражены республиканским духом, как наши кости сифилисом; мы демократизированы и сифилизированы.

Письма желчного человека

[План]

Академия.

Нечестивцы и благочестивцы.

Непроходимости.

Женщины.

Главный редактор.

Артистический мир.

Вильмен[1].

«Век».

Молодежь.

Вкусы французов.

[Канва]

Вильмен. Почему я доволен словом «желчный». Воздушный шар.

Вильмен. Об академической глупости. Она принимает всевозможные формы. Посмотрите на Дюрюи[2]. Слишком много рвения. Жажда популярности. У него в «Веке» есть избирательные голоса. Одна истина в день. Дюрюи и Жирарден.

Успех Вильмена – как и почему.

Я медленно учился смеяться

. . . . . .

«Век», моя страсть к глупости. О пользе дурного чтения. Бальзак. Газеты, столоверчение. Светочи столов. Светочи газет. Бальзак не блестящий ум, но нечто лучшее.

Омовение. Танцы, бритье. Молитва: Я, «Век» *[sic!]*.

Невосполнимая утрата. Надо бы написать большую книгу: «Классификация животных». Перечисление животных «Века», начиная с человека в красивых сапогах.

Романы «Века». Самодовольный Поль де Кок[3]. Фразочки «Века». Пчелы. Японцы[4].

Прекрасный воспроизводитель (любовь народа).

Суровый фабрикант.

Единство «Века».

Рим, огромная ризница. Не может предложить ни одному творцу плодотворного волнения наших великих столиц.

* * *

Газета виноторговцев. Скромная трапеза пролетариев.

* * *

Я заметил, что некоторые из этих людей верят тому, что пишут.

* * *

Трудолюбивый эрудит.
Любимые авторы «Века».
Мольер, Беранже и т. д.
Главный редактор.

Жирарден.
Жирарден и истина.
Улитки.
Луна.
Воздушные шары.
Упразднение войны[5].
Птоломей.

Любимые авторы Жирардена.
Монтескье.
Магомет.
Иисус Христос.
Жакото[6].

Латынь и греческий Жирардена.
Pecudesque locutae.
Цветистый стиль шарлатана.

Место, изукрашенное каленым железом пера г-на Геру[7].

Я лоцман, взятый на борт корабля, капитан которого г-н Руи. Напрасно я бросаю лот и стараюсь определить глубину трудного фарватера, которым нужно пройти, не потерпев кораблекрушения.

Бог делает насмешников, лжецов и шарлатанов легковерными.

Мысли и афоризмы
О некоторых современных предрассудках[1]

Что такое предрассудок?

Образ мыслей.

О г-не Беранже – поэт и патриот.

Об Отечестве в XIX веке.

О г-не де Ламартине[2] – религиозный автор.

О религии в XIX веке.

О приятной религии – г-н Лакордер[3].

О г-не Викторе Гюго – Романтик и Мыслитель.

О Боге в XIX веке.

О некоторых ложных идеях Романтического Возрождения.

О публичных девках и Филантропии.

(Об оправданиях вообще.)

О Жан-Жаке [Руссо]– сентиментальный и постыдный автор.

О лже-Аврорах[4]. Эпилог с Утешениями.

Мысли из альбомов

По мере того как человек движется к старости и видит вещи с большей высоты, то, что в мире принято называть красотой, а также сладострастие и многие другие пустяки теряют свою важность. В искушенных и отныне проницательных глазах все времена года имеют свою ценность, и зима – не самое плохое и наименее волшебное. С этих пор красота будет уже лишь *обещанием счастья*, думаю, это Стендаль сказал. Красота будет той формой, которая более всего обеспечивает доброту, верность клятве, приверженность исполнению договора и чуткости в понимании отношений. Уродство же будет жестокостью, скупостью, глупостью, ложью. Большинству молодых людей это невдомек, они учатся лишь за счет собственных промахов. Некоторые из нас знают это сегодня; но знают лишь для самих себя. Да и какими средствами мог бы я действительно убедить молодого вертопраха, что необоримая симпатия, которую я испытываю к старым женщинам, этим существам, которые так много страдали из-за своих любовников, мужей, детей, а также из-за собственных ошибок, не связана ни с каким сексуальным желанием?

. . . . . .

Если идея Добродетели и всеобщей Любви не примешана ко всем нашим наслаждениям, они обернутся пыткой и угрызениями совести.

26 августа 1851 г.

Из альбома Филоксена Буайе[5]

Среди прав, о которых говорили в последнее время, есть одно забытое, но в проявлении которого заинтересованы *все,* – это право противоречить самому себе.

Из альбома Надара

[Под девизом *itam impendere vero* [6], за которым следует подпись Луи Блана:]

Насколько я знаю, их было трое, кто воспринял этот девиз: Жан-Жак, Луи Блан и Жорж Санд. Жозеф де Местр сказал где-то (в «Рассуждениях о Франции, полагаю): «Если какой-то писатель принимает в качестве девиза *itam impendere vero*, можно смело побиться об заклад, что он лжец».

Из альбома Эдуара Гарде[7]

Не правда ли, мой дорогой Гарде, что румяна сами по себе приятная штука, не только потому, что преобразуют и приукрашивают природу, но также и потому, что вынуждают нас целовать дам в другие места помимо лица? Я уверен, что не задел вас, друг мой, ведь вы подобно мне думаете, что никогда не следует пренебрегать чувством собственного достоинства, кроме как с женщиной нашего сердца.

Ш. Бодлер

Из записной книжки Шарля Асселино[8]

Если торговец не коварен, он дикарь.

Педерастия – единственное, что связывает судейских с человечеством.

Стоицизм – это религия, в которой есть только одно таинство: *самоубийство*.

Воздержанность – мать чревоугодия: она ему поддержка и *совет*.

Кошка – сладостный вампир.

Нелепость – благодать усталых людей.

Если бы И[исус] Х[ристос] второй раз явился на землю, г-н Фран-Карре сказал бы, что он совершил рецидив.

Если пукнуть в нос д'Абу, он примет это за идею.

Если бы религия исчезла из мира, ее нашли бы в сердце атеиста.

Ничто не позволяет лучше понять тщету добродетели, чем Ла Мадлен.

Понимать – значит противоречить себе – есть ступень последствий, которая доступна только Лжи (Кюстин[9]).

На наброске интервью, взятого Надаром

Венец всякой революции – избиение невинных.

ИЗ «ГИГИЕНЫ»:

Я холил свою истерию с наслаждением и ужасом. У меня и сейчас все еще кружится голова, а сегодня, 23 января 1862 года, мне было странное предупреждение: я почувствовал веяние слабоумия, осенившего меня своим крылом.

Рассуждать меня научили де Местр и Эдгар По.

Каждую минуту мы подавлены идеей и ощущением времени. И есть только два способа избежать этого кошмара, забыть его: наслаждение и работа. Наслаждение нас изнуряет. Работа укрепляет. Выбор за нами.

Необычайно полезные заметки. Делай каждый день то, что велят долг и благоразумие. Если будешь работать каждый день, жизнь станет более сносной. Безостановочно работай по шесть дней. Будь всегда поэтом, даже в прозе. Высокий стиль (нет ничего прекраснее общих мест). Во-первых, начни, а затем воспользуйся логикой и анализом. Любая гипотеза требует вывода. Обрести каждодневную увлеченность.

Если откладывать то, что надо сделать, есть опасность, что никогда не сможешь это сделать.

Не обратившись немедленно, рискуешь стать проклятым.

Человек, творящий вечером молитву, подобен командиру, расставляющему часовых. Он может спать спокойно.

Из «Фейерверков»

Любовь – это склонность к проституции. Нет вообще такого благородного удовольствия, которое нельзя было бы возвести к проституции.

Что такое искусство? Проституция.

Удовольствие находиться в толпе – таинственное выражение радости от умножения числа.

Арабеска – самый спиритуалистический из рисунков.

Литератор будоражит столицы и прививает вкус к интеллектуальной гимнастике.

Идеальнейший из всех рисунков – арабеска.

То, в чем нет легкого изъяна, выглядит бесчувственным; отсюда следует, что неправильность, то есть неожиданное, необычное, удивительное, – это характерная и наиболее важная и часть красоты.

Я нашел определение Прекрасного – моего Прекрасного. Это что-то пылкое и печальное, немного смутное, оставляющее место догадке. Если угодно, я в качестве примера приложу свои представления к вполне ощутимому предмету, к тому, что есть наиболее интересного в обществе, к женскому лицу. Оно, обольстительное и прекрасное, навевает грезы, хотя и смутные, одновременно о сладострастии и печали; оно наполнено меланхолией, усталостью, даже пресыщенностью, либо чем-то противоположным – пылкостью, жаждой жизни, но в сочетании с нахлынувшей горечью от утраты или отчаяния. Тайна и сожаление – тоже характеристики Прекрасного.

Смесь гротескного и трагического приятна уму, как диссонанс пресыщенному уху.

Есть что-то упоительное в дурном вкусе – это аристократическое удовольствие не нравиться.

Германия выражает мечтательность линией, как Англия перспективой.

Испания вкладывает в религию естественную кровожадность любви.

Вечная нота, вечный космополитический стиль. Шатобриан, Альф[онс] Рабб[10], Эдгар По.

Тон Альфонса Рабба – тон содержанки (Душечка, красавица! Ветреный пол!).

Создать штамп – это гениально. Я должен создать штамп.

Музыка углубляет небо.

Жан-Жак [Руссо] говорил, что входит в кафе с некоторым волнением. Для натуры робкой даже стойка контроля в театре немного напоминает адское судилище.

Не забыть в драме чудесную, колдовскую и романтическую сторону.

Теодор де Банвиль не вполне материалист; он весь лучится светом. Его поэзия – отражение счастливых часов.

Два главных литературных качества – сверхнатурализм и ирония.

Вдохновение всегда приходит, когда хочешь; но никогда не уходит, когда хочешь.

Язык и письмо как магическое действо, заклинательное колдовство.

Гюго часто думает о Прометее. Примеряет воображаемого орла к груди, которая уязвлена лишь ожогами тщеславия. Потом галлюцинация усложняется, варьируется, прогрессирует, как это описано врачами, и ему кажется, что по воле провидения Джерси превращается в остров Святой Елены.

Этот человек так неэлегичен, так невоздушен, что внушил бы отвращение даже нотариусу.

У Жреца-Гюго вечно склоненное чело, слишком склоненное, чтобы видеть что-либо кроме собственного пупа.

На каждое письмо от кредитора пишите по пятьдесят строчек на неземной сюжет – и вы будете спасены.

Если бы поэт попросил у государства право держать у себя в конюшне нескольких буржуа, все были бы удивлены; но если бы буржуа велел подать себе жареного поэта, это нашли бы вполне естественным.

Фабулы и названия романов и новелл

Наметки и фрагменты

[I]
РОМАНЫ И НОВЕЛЛЫ
«Маркиз-невидимка»?
«Роковой портрет»?
«Отцеубийственная любовь».
«Альманах».
«Конец света».
«Исландская цикута».
«Орел или решка».
«Триумф юного Бонифаса».
«Единорог».
«Любовница идиота».
«Торговля белыми рабами».
«Паршивая овца».
«Обожаемая гадина».
«Добровольное всесожжение».

[II]
РОМАНЫ
«Автомат» – «Голубоглазая негритянка» – «Воспитание чудовища» – «Обожаемая гадина» – «Девственная любовница» – «Скороспелые дети» – «Паршивая овца» – «Преступление в коллеже» – «Торговля белыми рабами» – «Пророческий сон» – «Голодный» (заговор) – «Орел или решка» – «Мальгашский претендент» – «Благоразумный безумец и прекрасная авантюристка» – «Спекуляция на почте» – «Дезертир» – «Роковой портрет» – «Любовница идиота» – «Единорог» – «Катехизис любимой женщины» – «Муж-растлитель» – «Чудовища» – «Счастливые мира сего» – «Лесбиянки» – «Друг красного» – «Подводный мир» – «Город в городе» – «Малолетние» – «Витражи» – «Всесожжение» – «Алтарь воли» – «Девственная любовница» – «Триумф юного Бонифаса» – «Боа» – «Исландская цикута» – «Злопамятство» – «Альманах» (построить спекуляцию на расчете возможности потери ценных писем и последующего возмещения убытка) – «Конец света».

[III]

НОВЕЛЛЫ
«Удовлетворенное злопамятство»
(мое приключение с Фешером).
«Вечно ждущий отец».
«Вещий сон».
«Мальгашский претендент».
«Боа».
«Внезапная перемена ветра».
«Неисправимый дезертир».

[IV]
НОВЕЛЛЫ
«Муж в лотерею».
«Маркиз-невидимка».
«Невозможный портрет» (из-за антипатии).
«Роковой портрет».

[V]
РОМАНЫ
«Маркиз-невидимка».
Очень важно.

[VI]
РОМАНЫ
«Злопамятство» (Фешер).
Его дочь.
Кобыла.
Визиты к привратнику.

[VII]
РОМАНЫ
«Исландская цикута» (посмотреть мистику Герреса[1]).

[VIII]
Посмотреть вопрос по султанше Алиде[2]. «Ярмарка наград» «Газет де Трибюно», 30 сентября 1858 года.
Заместитель прокурора г-н Дюкре.

* * *

Серия сцен эпохи Директории и Консульства.

Моды той эпохи.

Непристойные гравюры той эпохи.

Стиль Монтескье.

Утехи Церкви. Вольнодумские впечатления, вновь почувствованные в соборе Святого Павла.

Старушка, за которой следят.

Галерея статуй или картин для нового Дон Жуана.

Теория веры.

[IX]
НИ УГРЫЗЕНИЙ, НИ СОЖАЛЕНИЙ
Какая разница, что много страдал, если много наслаждался?
Это закон, равновесие.
Отыскать назидательную алгебру этой поговорки.
Разнообразные рефрены.

* * *

Содержатель.
«Прекрасная авантюристка» (скорее роман, чем поэма).

[X]
Применить к радости, к *чувству, что ты живой*, идею чрезмерного обострения чувств, которую По применил к боли. Творить посредством чистой логики от противоположного. Тропинка уже натоптана, только в обратную сторону.

[XI]
РОМАНЫ
«Мальгашский претендент». (Отыскать номер «Монд иллюстре». Повидать гг. Рейно, Поте и Дельво, дом 9 по улице Верон.)

[XII]
ПЛАНЫ, НАМЕТКИ

«РОКОВОЙ ПОРТРЕТ»
Аналитический метод для подтверждения чуда. Портрет

покойного. Вскрытие завещания. Изображение семейства, отмеченного роковой печалью.

Дезертир или солдат и лицедей.

Арман Баше[3].

Влюбленный в старуху.

Запрет верить в привидения.

«Заговор». Я принадлежу к породе, которая… Жажда смерти всегда царила во мне вместе с жаждой жизни. Я наслаждался жизнью с горечью.

Мой возраст – несколько веков, ибо мне кажется, что я действовал, мыслил в разные эпохи. Кто бы мог опровергнуть меня?

Кто же будет отрицать право на самоубийство? Тем не менее, поскольку ум у меня критический и скромный, мне захотелось прочитать все, что было написано о самоубийстве. Доказуемая абсурдность высказывания Жан-Жака.

Если заговорщики отступятся – больше никакого интереса в моей жизни. Так что я заинтересован оживить заговор.

(Портрет государя. Безумства. Эти безумства делают его интересным для меня. Бывший шалопай: *Индия* — какие пороки и какие достоинства.)

(Жизнь – игра, игроков – три миллиарда. Шансы. *Минута* — игра в поддавки.)

Кажется, это Робеспьер сказал, в назидательном стиле, которым упивалась моя юность… Сколько лет, как эта фраза стала вразумительной для меня? Ибо мог ли подобный человеческий ужас когда-либо существовать в другом месте, нежели во мне?.. С пробуждения и до благословенного, а порой и внушающего страх часа, когда я погружаюсь в сон, нет такого дела в моей жизни, которое не требовало бы присутствия и помощи человека…

Однако, едва я обнаружил заговор, вся моя юность вернулась ко мне. В глазах проснулся интерес к жизни. Воспоминания перестали быть угнетающими. (Ужин у бедняков. Униженность, рабская угодливость, щедрость.) Едва заговор исчезает, возвращается тяга к небытию.

Глупость Жан-Жака Руссо касательно средств остановить самоубийство.

[XIII]

РОМАНЫ

Написать Маласси и попросить у него книги об истязателях огнем, о грабителях, колдунах, особенно послереволюционной эпохи.

Вандея.
Шиндерханнес[4].

Роман
о *Последних людях*
Те же пороки, что и прежде.
Огромные расстояния. Война, браки, политика и т. д. среди последних людей.

РОМАНЫ
Разбойники.
Колдовство.
Заточение.
Дворцы и тюрьмы (подземные).
И казни, причем ужасные!

[XIV]
В ранней юности: юбки, шелк, духи, колени женщин.
Любовь к совершенству. Все, что ему отвратительно, он уничтожает.
Находит извинение.
Отыскать развязку путем анализа.

Постичь смысл (смутный и общий) красок. Деление на части и главы.

[XV]
«Жанна и Автомат».

* * *

Старый содержатель.
Всевозможные распутства.

* * *

Грамматический танец.

Голос прилагательного пробирает меня до костей.

* * *

А. – распутник.
а. еще не стал таковым.
А., умерев, перестал быть таковым.
а. становится распутником.
Холодная супруга превращается в пылкую любовницу умершего.

Разумеется, в пылу страсти я расточала ему вполне живые ласки, поскольку он неоднократно говорил мне, что никогда не предполагал стольких дьявольских грехов в любви порядочной женщины, особенно если она увлечена философией.

Голос из рая.
Проблема в том, что это драма Откровения.

Стиль тем более благопристойный, что идеи отнюдь не таковы.

Что становится загадочным штрихом.

Есть в худощавости некая непристойность, которая делает ее очаровательной.

[XVI]
РОМАНЫ И НОВЕЛЛЫ
Предположим, что голодный бедняк решил воспользоваться каким-то общественным празднеством и раздачей съестного, чтобы поесть. Он сбит с ног и затоптан множеством народа.

* * *

Раскрыть заговор.
Это почти Сотворение мира.
Это значит держать развязку романа в своих руках.
Я распоряжаюсь Империей.
Альтернатива, колебание.
Зачем спасать Империю?
Зачем ее уничтожать?

Значит, «Орел или решка».
Может быть, комедия.

[XVII]
РОМАНЫ
«Благоразумный безумец и прекрасная авантюристка».

Чувственное наслаждение в компании сумасбродов.
Какое отвращение и какое наслаждение в любви для шпионки, воровки и т. п.!..
Нравственная причина этого наслаждения. Чтобы объяснить зло, надо опять вернуться к де Саду[5], то есть к *Естественному Человеку*. Начать с разговора о любви между привередливыми людьми.
Противоестественное чувство дружбы и восхищения к порочной женщине.
Вся Сизина[6].
Подыскать отвратительные, странные авантюры в разных столицах.

[XVIII]
Человек, который верит, что его собака или кошка – это дьявол или какой-то заключенный в животном дух.
Человек, который видит в своей любовнице воображаемый изъян (физический?). Навязчивая идея.

Человек, который считает себя уродливым или видит в себе воображаемый изъян (физический?). Навязчивая идея.
Человек, которому снится, что он находится в некоем кругу и перед некими предметами и по необъяснимой ассоциации идей вынужден себя убить.
Однажды он оказывается в этом кругу и перед этими предметами – и убивает себя.

[XIX]
РОМАНЫ
Человек, отчаявшийся из-за того, что не так красив, как его жена.
Тот, кто некрасив, не может наслаждаться любовью.

Непосредственная причина.
Собака или кошка.

[XX]

АВТОМАТ

Каков он как любовник.

Колдун, предвидя несчастье, решает восстать против законов природы. Его завещание: «Если ты по-настоящему меня любишь…» И он автоматически воскресает. Его любовница мучается вопросом: какая же из двух жизней сон? Автомат по наущению души убеждает ее в том, что раньше она видела сон, а теперь он жив на самом деле.

Тем не менее душа, стыдясь, что основала счастье на лжи, предпочитает совершить убийство и пробуждает свою возлюбленную посредством смерти, чтобы рассказать ей все в раю.

Что такое рай?

[XXI]

ДЕВСТВЕННАЯ ЛЮБОВНИЦА

Женщина, которую любят, лишена наслаждений.

Женщиной, которую любят, не наслаждаются.

Аскетическая изысканность, идолопоклонническое почитание пресыщенных.

Разврат с другими женщинами делает возлюбленную еще дороже. Теряя в чувственных наслаждениях, она выигрывает в обожании. Осознание мужчиной того, что он нуждается в прощении, делает его более приятным.

О целомудрии в любви.

[XXII]

РОМАНЫ И НОВЕЛЛЫ

«Отцеубийственная любовь».

Описание гостиницы.

Жена, муж, отец мужа.

Любовники – весь город, включая имперского прокурора и жандармов.

Причина ненависти жены к отцу.

Ревность мужа.

Убийство, суд, казнь.

[XXIII]

Для «Влюбленного в Красоту»

Обожаемая гадина,

или Муж-растлитель:

*м*ой замок,

моя жена,
мой водопад.
Я старый развратник. Люблю оргии и вношу в них изюминку иронии.

[XXIV]
Защита дезертира перед военно-полевым судом.

* * *

Противоположность Клоду Ге. Теория жертвы[7].
Обоснование смертной казни. Жертвоприношение становится полным лишь посредством *sponte sua* жертвы.

* * *

Долго колебавшийся сластолюбец от злодейства брошен к милосердию. Какое несчастье может совершить его обращение? Болезнь прежнего сообщника. Борьба между эгоизмом, состраданием и угрызениями совести. Благодаря любовнице (ставшей ему дочерью) он узнает отеческие чувства. Угрызения совести: кто знает, не он ли сам виновник зла?

[XXV]
Приговоренный к смерти, который был упущен палачом, освобожден народом, возвращается к палачу. Новое обоснование смертной казни.

[XXVI]
РОМАНЫ

Последние содрогания мира.
Последние люди.
Схватки, соперничество. Ненависть. Тяга к разрушению и обладанию. Любовные страсти во времена упадка человечества.

(Избегать *Последнего Человека*).
Огромные расстояния.
Каждый властитель располагает лишь полусотней вооруженных людей.

Послесловие

Как это ни парадоксально, Бодлера, сотворившего целую эпоху во французской, да и в мировой, поэзии, потому что после него писать, как прежде, стало уже невозможно, современная ему Франция практически не знала как поэта. Для читающей публики он был в первую очередь литературно-художественным критиком и переводчиком Эдгара По. Знали, что он опубликовал томик «неприличных» стихов, за который даже подвергся суду, но этот скандал отнюдь не добавил ему популярности. Буржуазная Франция уже перестала интересоваться поэзией.

Однако не надо думать, будто, создавая свои критические статьи и эссе, Бодлер насиловал себя. Потребность высказаться по поводу произведений искусства – живописи, графики, литературы, поэзии, музыки, театра – была в нем вполне естественной. Как он сам сказал в «Рихарде Вагнере»: «Было бы совершенно новым в истории искусств, ниспровержением всех физических законов, противоестественностью, если бы критик вдруг сделался поэтом; и наоборот, все выдающиеся поэты естественно, неизбежно становятся

критиками». И далее: «Мне жалко поэтов, которых ведет только наитие; я считаю их неполными. В духовной жизни первых неизбежно наступает перелом, когда им хочется поразмыслить о своем искусстве, обнаружить сокрытые законы, в силу которых они творили, и извлечь ряд заповедей, божественная цель которых – непогрешимость в поэтическом творчестве. Было бы изумительно, если бы критик стал поэтом; невозможно, чтобы поэт не содержал в себе критика».

В результате, так и не создав труда, в котором была бы последовательно изложена его эстетическая теория, Бодлер успешно пользовался ею; казалось, будто он сочинял ее на ходу, но она самым естественным образом вытекала из его незаурядной личности, его опыта и предпочтений. В итоге родилось уникальное явление: более чем за полтора века эстетические воззрения Бодлера ни разу не были всерьез оспорены ни одним специалистом в области искусств. Разумеется, если попытаться воссоздать его эстетику, мы наткнемся на противоречия – по большей части кажущиеся или вызванные тогдашней неполнотой эстетического словаря. Многие явления тогда еще были внове или вовсе не существовали и были подмечены как тенденция только Бодлером. Пример: Всемирную выставку 1855 года освещали более тридцати критиков. Скромно представленное на ней китайское искусство все либо обошли молчанием, либо обозвали

уродством и безобразием, поскольку судили о нем с классической, римско-греческой, а по сути неоклассической точки зрения. Бодлер оказался *единственным*, кто назвал его «одним из примеров вселенской красоты». При всей противоречивости своей натуры он обладал безошибочным чутьем.

Вот что он писал по поводу теорий: «Я не раз пытался, как и все мои друзья, замкнуться в некоей системе, чтобы проповедовать там в свое удовольствие. Но система – своего рода проклятие, которое толкает нас к постоянному отречению; нам все время приходится измышлять другую, а жестокое наказание за это – усталость. Моя система всегда была прекрасна, пространна, вместительна, удобна, особенно опрятна и вылощена – по крайней мере, казалась мне таковой. И всегда какое-нибудь стихийное, неожиданное проявление всеобщей жизненной силы опровергало мою ребяческую и уже устаревшую науку, жалкую дочь утопии. Напрасно я перемещал или расширял критерии, они всегда отставали от вселенского человека и никак не могли угнаться за многообразной и многоцветной красотой, которая движется по бесконечным спиралям жизни. Беспрестанно обреченный на унизительную перемену убеждений, я наконец решился. Желая избежать этого отвратительного для меня философского отступничества, я горделиво смирился со своим скромным уделом – удовлетворился чувством, вернулся к прибежищу безукоризненной наивности».

Остроты и свежести взгляда он не утратил даже незадолго до смерти, даже после того, как, по предположению исследователя творчества Бодлера Клода Пишуа, «уже отчасти перестал быть собой» (ему было *«странное предупреждение»* и он «*почувствовал веяние слабоумия, осенившего его своим крылом»)*. В «Наброске книги о Бельгии», в этом яростном памфлете, он вдруг забывает о ненависти и с наивным, почти детским восхищением пишет о своем открытии, об архитектуре барокко, называя этот неизвестный ему стиль то «иезуитским стилем», то «стилем XVII века» – просто потому, что в эстетике того времени название «барокко» еще не существовало. Вот почему в книгу, которой предстояло стать сборником критических статей и эссе Бодлера, включены его «Дневники», а также отрывки из недописанной книги «Бедная Бельгия!» – эстетическая система Бодлера была отнюдь не плодом досужего, абстрактного конструирования, а непосредственно вытекала из всего богатства его личности, сотканной в том числе и из множества противоречий. Он и сам понимал это, а потому написал в альбом одному из своих друзей, Шарлю Асселино: «Среди прав, о которых говорили в последнее время, есть одно забытое, но в проявлении которого

заинтересованы *все,* – это *право противоречить самому себе*». Эта же мысль встречается и в других местах.

Кстати, по поводу его «Дневников». Дневниковых записей как таковых Бодлер никогда не вел, исключение составляют некоторые места из «Записных книжек» и «Гигиены». «Мое обнаженное сердце» с самого начала задумывалось им именно как предназначенная для печати *книга*, в которой он принял вызов, брошенный когда-то Эдгаром По в «Маргиналиях»: «Если какому-нибудь честолюбивому человеку придет фантазия разом перевернуть весь мир с помощью человеческой мысли, человеческого мнения и человеческого чувства, ему предоставляется прекрасный случай. Прямо перед ним беспрепятственно открывается дорога, ведущая к бессмертной славе. В самом деле, ему будет довольно написать и опубликовать очень маленькую книжечку. Название ее будет простым – несколько вполне ясных слов – “*Мое обнаженное сердце*”. Но эта книжечка должна сдержать обещания, данные ее названием. <… > Однако трудность в том, чтобы написать ее. Ни один человек не *смог бы* ее написать, даже если бы осмелился. Бумага съежится и загорится от малейшего соприкосновения с его пылающим пером».

Впервые название «Мое обнаженное сердце» появляется у Бодлера 1 апреля 1861 года в письме к матери: «…большая книга, о которой я грежу вот уже два года, – “Мое обнаженное сердце”, куда я напихаю весь свой гнев. О!! Если она когда-нибудь увидит свет, “Исповедь” Ж[ан]-Ж[ака] покажется бледной!» Позже он добавит, что она стала «настоящей страстью моего мозга», и уточнит 5 июня: «…эта книга, о которой так мечталось, станет книгой горечи… Я обращу против всей Франции свою дерзость – мой истинный талант. Я нуждаюсь в мести, как усталый человек в ванне». И границы «Моего обнаженного сердца», «Наброска книги о Бельгии», а также «Списка планируемых романов и новелл» неоднократно пересекаются, что неудивительно, поскольку писались они примерно в одно время.

Несколько слов о «Рихарде Вагнере и “Тангейзере” в Париже» и сопровождающем его письме Бодлера к Вагнеру. И то и другое касаются музыкальной критики – самой малой части его наследия, но отнюдь не менее плотной. И письмо композитору – словно набросок будущей статьи. Еще в апреле 1860 года Бодлер задумал «большую работу о Вагнере», добавляя, что это «дело трудное». Но лишь по прошествии года, 1 апреля 1861 года, сообщил матери, что статья наконец готова. «Я написал ее экспромтом за три дня в типографии». Этому можно верить, поскольку Бодлер знал себя: «Без наваждения типографии мне

никогда не хватило бы сил это сделать». Впоследствии, в 1863 году, он писал английскому поэту Суинберну: «Однажды Вагнер бросился мне на шею, благодаря за брошюру о “Тангейзере”, и сказал: “Никогда бы не поверил, что французский литератор смог так легко понять столько всего”».

Литературная и художественная критика Бодлера была довольно полно представлена в отечественных переводных изданиях, поэтому уделим внимание ранее не переводившимся вещам.

Коротенькая заметка «Послесловие переводчика» – на самом деле итог почти двадцатилетнего труда над произведениями Эдгара По. Впервые он познакомился с ними в 1847 году, и это знакомство продлилось вплоть до издания пятитомных «Необычайных историй» (1856–1865) и «Полного собрания сочинений» Эдгара По (1869). В письме Арману Фрессу от 18 февраля 1860 года он так вспоминал об этом открытии: «Собрание его сочинений вышло только после его смерти в единственном издании. Мне хватило терпения связаться с проживавшими в Париже американцами, чтобы позаимствовать у них коллекции журналов, которыми руководил По. И тогда-то по поводу обнаруженных стихотворений и новелл (хотите – верьте, хотите – нет) у меня и возникла мысль – сперва неясная, смутная, плохо упорядоченная, которую сам По сумел собрать воедино и привести к совершенству. Таковой была причина моего энтузиазма и долготерпения». Шарль Асселино в «Биографии Бодлера» добавил: «Это открытие было равно открытию 1001 ночи Антуаном Галланом».

Произошло то же самое, что и в случае с Вагнером («…мне чудилось, будто это *моя* музыка, и я узнаю ее, как всякий человек узнает то, что ему суждено любить»), – близкие ему вещи Бодлер целиком ввел в систему своих эстетических ценностей, сделал одним из своих ориентиров. «Знаете, почему я так терпеливо переводил По? Потому что он похож на меня», – писал он Теофилю Торе в июне 1864 года. А в одном из своих «дневников», в «Гигиене», даже отметил: «Каждое утро молиться Богу… и *моим заступникам* – отцу, Мариетте и *[Эдгару] По*; просить их о ниспослании мне силы, достаточной для исполнения моего долга…»

Помимо всего прочего это была единственная часть трудов Бодлера, приносившая ему ощутимые гонорары, которые продолжали бы поступать, если бы в минуту паники 1 ноября 1863 года, находясь в тисках жестокой нужды, он не согласился отказаться от них за смехотворную сумму в 2000 франков. Наконец, этот труд делал известным его имя. Рассказы По

продавать было легче, чем «Цветы зла». Но была и неприятная сторона, о которой он писал г-же Мерис: «Я потратил много времени, переводя Эдгара По, и вот какую выгоду мне это принесло: некоторые “добрые” языки утверждают, будто бы я позаимствовал у По *мои* стихи, которые были написаны за десять лет до того, как я познакомился с его произведениями».

Еще одна прежде не публиковавшаяся вещь – большое эссе «О сущности смеха и в целом о комизме в изобразительном искусстве» вместе с сопровождающей ее коротенькой заметкой «О карикатуре». Из текста последней следует, что Бодлер готовил либо очень большую статью, либо даже посвященную карикатуре книгу. В «Некоторых французских карикатуристах» упоминается «книга, оставшаяся незавершенной и начатая много лет назад». Также Шанфлери опубликовал 20 апреля 1851 года пассаж об английском Пьеро, назвав его «извлеченным из печатающейся книги “О сущности смеха и в целом о комизме в изобразительном искусстве”». К сожалению, она так и не была написана.

Далее – «Драматургические опыты» и «Фабулы и названия романов и новелл».

Как ни прискорбно это признавать, в литературе существуют престижные и непрестижные жанры. Когда Бодлер опубликовал «Цветы зла», поэзия к числу престижных уже не относилась. Взаимопонимание публики и автора прервалось после 1830 года. Бодлер и сам это сознавал, в наброске к «Философскому искусству» у него вырвалось: «О! Почему я родился в век прозы!»

Оставались роман и драма, которые в случае успеха еще целый век приносили авторам деньги и славу. 19 февраля 1858 года он пишет матери: «Я ношу в голове около двадцати романов и две драмы. Я не хочу честной и вульгарной репутации; я хочу подавлять умы, поражать их, как Байрон, Бальзак или Шатобриан». И сразу же добавляет: «Боже, есть ли у меня еще время? О, если бы я знал в молодости цену времени, здоровья и денег!» Но времени у него не было – никогда не было. Он трагически опередил свою эпоху, хотя всем, да и ему самому, это казалось отставанием. Это и была его судьба, от которой он вечно хотел ускользнуть – стать другим, выйти за пределы себя.

Оставляя в стороне «Молодого чародея», который до 1950 года считался оригинальным произведением Бодлера, но оказался лишь переводом «The Young Enchanter – From a Papyrus of Herculaneum» (вероятнее всего, преподобного Джорджа Кроули), мы должны признать, что единственной оригинальной новеллой Бодлера является «Фанфарло» – произведение автобиографическое по сути, где он говорит о невозможности выйти из себя. В своих письмах он два раза упоминает о сданных

и даже отвергнутых новеллах, но где они? Приходится оставить за рамками настоящей публикации и «Идеолуса» – драму в стихах, начатую вместе с Эрнестом Прароном и заброшенную в конце 1843 года, быть может, из-за провала «Бургграфов» Гюго, знаменующего собой конец «романтического театра», а может, по иным причинам (написанные Бодлером вставки там практически невозможно отделить от текста Прарона, а публиковать ее целиком не позволяет объем издания). Поэтому остаются «Дон Жуан», «Пьяница» и «Маркиз Первого гусарского».

«Долги оплатит театр», – пишет Бодлер матери 4 октября 1855 года. После суда над «Цветами зла» он ждет даже блестящей реабилитации. «Дон Жуана» у него попросил в 1853 году для «Оперы» Нестор Рокебалан. «Пьяница» планировался для актера Ипполита Тиссерана – это должно было стать простонародной драмой. И наконец, сюжет «Маркиза Первого гусарского» был извлечен из новеллы Поля де Молена. Увы, три этих долго лелеемых проекта так и остались незавершенными.

Наконец, «Набросок книги о Бельгии». Мотивом поездки Бодлера в Брюссель послужила надежда опубликовать там собрание своих сочинений, а также участие в публичных чтениях. Но главное, он хотел отвлечься от всего того, что окружало его во Франции, – от бездуховности буржуазной публики, от застоя политической жизни, от своей проклятой непризнанности. Сев на брюссельский поезд 24 апреля 1864 года, он собирался вернуться «самое позднее 15 июня». И был горько разочарован. Публичные чтения плохо оплачивались, поскольку издатели Леруа и Вербоковен пренебрегали «безвестным», по их мнению, поэтом. Недовольный итогами своего пребывания в Бельгии, где Бодлер обнаружил все то, от чего бежал из Франции, он сначала хотел на основе своего горького опыта написать «Письма из Бельгии» – серию статей для «Фигаро». Но «Письма» ширились, множились заметки о политике, религии, провинциях, искусстве… Росла ненависть к стране, из которой он безуспешно пытался вырваться, – и вот так родился замысел книги, самого яростного памфлета, когда-либо направленного против целой нации.

Тем, кто найдет его несправедливым, надо заметить, что даже современные бельгийские писатели признают: тогдашняя Бельгия, вся отдавшаяся организации своей политической, социальной, экономической жизни, а также утверждению автономии и нейтралитета, могла показаться страной, склонной к материализму и не слишком обращенной к духовности. Никто не мог предвидеть случившийся там в конце века расцвет литературы и искусства.

Эта книга существовала лишь в виде вороха заметок, более-

менее распределенных по темам. Из писем и из списка предполагаемых названий литературоведы извлекли ее общее название: «Бедная Бельгия!» Однако чтобы помочь своим друзьям пристроить еще не завершенную рукопись у издателей, Бодлер с ноября 1865 года по январь 1866-го пишет «Набросок книги о Бельгии». Это был единственный текст, просмотренный и «утвержденный» самим Бодлером. Впрочем, и его судьба оказалась незавидной: в архиве нотариуса

Анселя по поводу письма Бодлера от 18 февраля 1866 года значится: «“Набросок” был передан издателю Дантю, который его так и не вернул». Бодлер отложил исполнение плана до лучших времен. Вместо них пришла смерть.

Эжен Крепе опубликовал «Набросок» в «Посмертных произведениях Бодлера», выбросив некоторые места по этическим, политическим и прочим соображениям. Мы публикуем его текст полностью.

Остальное – в Примечаниях.

Примечания

Мое обнаженное сердце

Фрагменты опубликовал Октав Юзан в «Фигаро» 30 августа 1880 г.; «Ливр» – 10 сентября 1884 г.; «Ноз ами ле ливр» – 1886 г… По смерти Пуле-Маласси рукописи были приобретены Эженом Крепе, который опубликовал их почти целиком («Фейерверки», «Гигиена» и «Мое обнаженное сердце») в «Посмертных произведениях», 1887 г… В 1908 г. в другом издании «Посмертных произведений» его сын Жак Крепе восстановил некоторые убранные его отцом места.

[1] *Жирарден* – Эмиль де Жирарден *(Émil³ d³ Girardin)* (1806–1884) – французский журналист и литератор, основатель нескольких газет, в том числе «Ла Пресс». Славился изменчивостью своих взглядов. Был депутатом парламента и даже сенатором.

[2] *Мое упоение в 1848 году. Что за природа была у этого упоения?* – Это упоение заставило Бодлера крикнуть после разграбления лавки оружейника: «Давайте расстреляем генерала Опика!» (отчим Бодлера). В воспоминаниях Жюля Бюиссона Бодлер уточнял, что если бы выстрелил, то не ради Республики.

[3] *Июньские мерзости.* – Вероятно, Бодлер имеет в виду Июньское восстание 23–26 июня 1848 г., когда военный министр, генерал Кавеньяк, отдал приказ о его подавлении. При взятии рабочих предместий Сент-Антуан и Тампль погибло несколько тысяч человек.

[4] *Моя ярость из-за государственного переворота. <…> Еще один Бонапарт!* – Избранный президентом после Июньского восстания (20 декабря 1848 г.) племянник Наполеона Луи Бонапарт в 1851 г. совершил государственный переворот, установил авторитарный полицейский режим и еще через год провозгласил себя императором под именем Наполеона III.

[5] *История моего перевода Эдгара По.* – Не была написана. Бодлер наверняка хотел рассказать о духовной связи, существовавшей между ним и Эдгаром По, не исключено, что автор упомянул бы, как он из-за нужды продал издателю Мишелю Леви все авторские права на свои переводы за смехотворную сумму. Подробнее см. в примечаниях к «Послесловию переводчика».

[6] *История «Цветов зла».* – Не была написана. Но в марте 1865 г. Бодлер, составляя список планировавшихся им критических статей, вписал в него два варианта названия: «“Цветы зла”, судимые самим автором» и «Биография “Цветов

зла”».

[7] *Клеман де Рис* – Афаназ-Луи Клеман де Рис (Clément de Ris) (1820–1882) – французский критик, историк искусства и писатель, активно сотрудничал с журналом «Артист». Его литературным дебютом стал сборник «Портреты пером» (1853).

[8] *Кастаньяри* – Жюль-Антуан Кастаньяри (Jules-Antoine Castagnary) (1830–1888) – публицист, проповедник и теоретик натурализма в области искусства, был одним из главных защитников Курбе. Он считал искусство цивили-зующим фактором и, таким образом, выступал за «нравственность искусства» и «просвещение масс искусством», что в глазах Бодлера было впадением в ересь «искусства ради прогресса».

[9] *Франсуа* – Фердинанд Франсуа (Ferdinand François) 1806–1868) – доктор медицины, сен-симонист, руководил «Ревю эндепандант» с 1842 по 1847 г.; можно предположить, что до 1848 г. Бодлер предлагал статью в этот журнал.

[10] *Бюло* – Франсуа Бюло (François Buloz) (1803–1877), руководил «Ревю де Де Монд», где опубликовал 18 стихотворений из «Цветов зла» в июне 1855 г. Дальнейшие попытки Бодлера пристроить свои произведения успеха не имели (видимо, к этим же временам относится и «О карикатуре», см.).

[11] *Уссэ* – Арсен Уссэ (Arsène Houssaye) (1814–1896) – французский литератор, известен также под псевдонимом Альфред Мусс. В 1843 г. становится директором журнала «Артист», куда принимает молодых писателей, в частности Бодлера. Сотрудничает также с «Ревю де Де Монд» «Пресс» и «Ревю де Пари». Бодлер посвятил ему «Парижский сплин», однако из-за предполагавшейся публикации в «Пресс» меж ними вышла размолвка: Уссэ, желая удалить из сборника некоторые произведения, которые, по его мнению, могли шокировать публику, задержал его выход, отсюда последовал разрыв договора, а Бодлер тогда (как и всегда) остро нуждался в деньгах.

[12] *…пресловутый Руи…* – Анри Руи (Henry Rouy) – главный редактор «Пресс».

[13] *Калонн* – Альфонс де Калонн (Alphonse de Calonne) (1818–1902) – французский публицист и литератор, сотрудничал со многими периодическими изданиями, в том числе с «Солей» и «Монитер»; был основателем и директором «Ревю контемпорен».

[14] *Шарпантье, правящий своих авторов в силу равенства, дарованного всем людям бессмертными принципами 1789 года.* – Жерве Шарпантье (Gervais Charpentier) – издатель, выпускал «Ревю насьональ э этранжер», куда Бодлер предложил «Стихотворения в прозе». Шарпантье взял всего два: «Искушение» и «Прекрасную Доротею», после того как «поправил» их.

[15] *Шевалье, истинный главный редактор в духе Империи.* – Огюст Шевалье (Auquste Chevalier) (1809–1868) – бывший секвестр «Журно реюни», имевший отношение также к «Конститюсьоннель» и «Пэи», депутат в 1853 г. Бодлер познакомился с ним в «Пэи», куда пытался поместить «Художника современной жизни».

[16] *О Жорж Санд.* – Жорж Санд (George Sand) (1804–1876) – французская писательница (настоящее имя Аврора Дюдеван). Первый роман, «Индиана», подписанный псевдонимом Жорж Санд (опубликован в 1832 г.), имел шумный успех. В 1840-х гг. принимала участие в издании левореспубликанских, социально-утопических журналов и газет, покровительствовала рабочим поэтам. Была горячей сторонницей взглядов Ламенне, позже стала последовательницей философии Пьера Леру, выступавшего за равенство полов в любви и усовершенствование брака ради эмансипации женщин.

[17] *Санд за Бога простаков, бога привратников и вороватых слуг.* – В знаменитой песне «Бог простых людей» Беранже, которого Бодлер ненавидел, противопоставлял своего Бога Богу непреклонных священников, всегда показывающих Бога гнева.

[18] *Эмерсон забыл упомянуть Вольтера в своих «Представителях человечества».* – Ральф Уолдо Эмерсон (Ralph Waldo Emerson) (1803–1882) – американский эссеист, поэт и философ, один из выдающихся мыслителей и литераторов США. Читал свои лекции в том числе и во Франции. Книга «Представители человечества» («Representative Men») вышла в 1850 г.

[19] *Папаша Жигонь (le père Gigogne)* – прозвище вымышленного рассказчика в сборнике сказок Александра Дюма «Папаша Жигонь» (т. е. многодетный папаша, папаша Наседка; на самом деле его якобы зовут г-н де Шервиль), 1860, изд-во «Мишель Леви фрер».

[20] *«Век»* – газета «Сьекль» (Siecle), одна из крупнейших ежедневных газет

[21] *В «Ушах графа Честерфилда»…* – «Уши графа Честерфилда и капеллан Гудмен» (1775) – одна из философских повестей Вольтера.

[22] *Речь Дюрандо о японцах. <…> Японцы – обезьяны, так мне Даржу сказал*[23]. – Эмиль Дюрандо (Émile Durandeau) и Альфред Даржу (Alfred Darjou) – карикатуристы, сотрудничавшие с «Бульваром», периодическим изданием, с которым сотрудничал и Бодлер.

[24] *Речи врача, друга Матье…* – Очевидно, Гюстав Матье (Gustave Mathieu) (1808–1887) – французский поэт и шансонье.

[25] *Г-н Накар-отец (Nacquar[2] ¯èr[3]) и г-н Накар-сын (Nacquart fils)*[26]. – Накар-отец был врачом Бальзака. В 1851 г. Бодлер, желавший получить доступ к бумагам писателя, жаловался на «отвратительную шутку», которую сыграл с ним Накар у г-жи Бальзак. А Накар-сын был одним из судей Бодлера в 1857 г.

[27] *Солдат судебной прессы (Бертен).* – Анри Бертен (Henri Bertin) – юрисконсульт, руководил периодическим изданием «Друа» («Право»).

[28] *Это умы, рожденные для услужения, бельгийские умы, которые могут думать только сообща.* – См. «Набросок книги о Бельгии».

[29] *О ненависти народа к прекрасному. Примеры: Жанна и г-жа Мюллер*[30]. – Жанна Дюваль (Jeanne Duval) – любовница поэта, занимавшая большое место в его жизни. Вторая, возможно, жена Клемана Мюллера (Clément Muller), «редактора газеты г-на Дезоэ».

[31] *Препоручаю тебе души моего отца и Мариетты.* – Мариетта (Mariette) – «служанка с большим сердцем», служившая в семье Бодлера, когда он был ребенком; поэт посвятил ей стихотворение CVIII в «Цветах зла».

[32] *Об упоении казнимого (Дамьен).* – Дамьен (Damiens) совершил покушение на Людовика XV (15 января 1757 г.).

Его казнь состояла из ужасных пыток и четвертования с помощью лошадей.

[33] *Ренан* – Жозеф Эрнест Ренан (Joseph Ernest Renan) (1823–1892) – французский писатель, историк, филолог. Сотрудничал с «Журналь де деба» и «Ревю де Де Монд». Посетив Палестину, по живым впечатлениям написал «Жизнь Иисуса» (1863). Опубликовал многотомную «Историю истоков христианства», принесшую ему мировую известность.

[34] *Фейдо* – Эрнест Фейдо (Ernest Feydeau) (1821–1873) – французский писатель, биржевой маклер, директор-издатель нескольких газет и археолог. Опубликовал роман «Фанни» (1858), пользовавшийся успехом.

[35] *Октав Фейе* – (Octave Feuillet) (1821–1890) – французский писатель и драматург, его романы, предназначенные для буржуазии, пользовались успехом, его даже называли «семейным Мюссе». Член Французской Академии с 1862 г. Был однокашником Бодлера по коллежу Людовика Великого

[36] *Шолль* – Орельен Шолль (Aurélien Scholl) (1833–1902) – журналист, хроникер, сотрудничал с «Фигаро», в 1863 г. основал «Нен жон» и стал его главным редактором; пользовался псевдонимом Бальтазар. Во время Парижской коммуны написал в полицию письмо с доносом на некоего Лавалетта, указав, где тот

скрывается (этот Лавалетт был женат на сестре его жены).

[37] *Тексье* – Эдмон Тексье (Edmond Texier) (1816–1881) – главный редактор еженедельного журнала «Иллюстрасьон».

[38] *Солар* – Феликс Солар (Felix Solar) (1815–1871) – главный редактор «Ла Пресс».

[39] *Тюрган* – Жюльен Тюрган (Julien Turgan) (1824–1887) – медик по образованию, научный редактор в газете «Евенеман», потом в газете «Бьен-этр юниверсель», основатель научно-популярного журнала «Ла Фабрик, ла Ферм, л'Ателье», заместитель редактора в «Журналь офисьель».

[40] *Далло* – Поль Дало (Paul Dalloz) (1829–1887); был директором-издателем нескольких газет, в том числе «Монд иллюстре» и «Монитер юниверсель».

[41] *Надар (Nadar)* – настоящее имя Гаспар-Феликс Турнашон (1820–1910) – французский карикатурист, фотограф и аэронавт. Сделал первые фотографии Парижа с воздуха, поднявшись над городом на воздушном шаре. Оставил фотопортреты Шарля Бодлера, Гюстава Курбе, Сары Бернар и многих других. Современники называли его «Тицианом фотографии».

[42] *Вейо так груб и враждебен искусствам…* – Луи Вейо (Louis Veuillot) (1813–1883) – французский журналист и литератор. Основал газету «Юнивер», которой руководил вместе с братом Эженом Вейо. Был яростным защитником католицизма во Франции. Подверг Бодлера нападкам в «Ревей» 15 мая 1858 г.; поэт хотел ответить ему в предисловии к «Цветам зла».

[43] *Преобладание чистой идеи как у христианина, так и у коммуниста-бабувиста.* – Бабувизм – политическое течение, построенное на идеях утопического социализма, в основном на идее социального равенства всех людей. Было названо по имени французского революционера Гракха Бабефа (казнен в 1797 г.); считается предшественником научного коммунизма.

[44] *Шесть-семь лье для человека – отблеск бесконечности*. – Лье – старинная французская мера длины, сухопутное лье равно 4445 метрам; морское – 5557; почтовое – 3898.

[45] *Шатобриан* – Франсуа-Рене де Шатобриан (François René Chateaubriand) (1768–1848) – французский писатель, дипломат и политический деятель; член Французской Академии (1811), пэр Франции (1815). Наиболее известные произведения: «Опыт о революциях», «Аттала», «Рене», «Гений христианства», «Загробные записки».

[46] *Де Местр* – Жозеф-Мари граф де Местр (Joseph Marie comte de Maistre) (1753–1821) – сардинский католический философ, писатель, политик и дипломат.

Писал на французском языке. Один из влиятельнейших

идеологов консерватизма в конце XVIII – начале XIX вв. Масон. В своих «Рассуждениях о Франции» (1796, Лозанна) изложил собственную концепцию Французской революции, которую считал Божьей карой, направленной против выродившегося дворянства и духовенства, подпавших под влияние идей Просвещения.

[47] *Александрийцы* – античная философская школа (по названию египетского г. Александрия); в широком смысле охватывала идеалистические направления позднего эллинизма.

[48] *Капе* – (Capé) – фамилия либо работавшего на Бодлера переплетчика Шарля-Франсуа Капе, либо его племянника Эжена Капе, дебютировавшего в журналистике в 1859 г.

[49] *Сен-Марк Жирарден изрек слова, которым суждено остаться в памяти людской: «Будем посредственными!»* – Сен-Марк Жирарден (Saint-Marc Girardin) – псевдоним Марка Жирардена, французского писателя, литературного критика (был 45 лет критиком в «Журналь де Деба», сотрудничал с «Ревю де Де Монд») и политического деятеля (депутат в 1834-м, 1848-м и 1871 г.). Был профессором Сорбонны и дважды лауреатом Французской Академии (1824 и 1828).

[50] *…он настоящий скатофаг…* – Скатофаги, копрофаги – общее название для организмов, питающихся экскрементами.

[51] *…из прекрасной книги г-на де Волабеля…* – Ашиль Тенай де Волабель (Achille de Vaulabelle) (1799–1879) – французский журналист, историк и политический деятель. Наиболее известный его труд – «История двух Реставраций», выдержавшая множество изданий, на нее и ссылается Бодлер.

[52] *…произведенном побегом Лавалетта…* – Антуан-Мари Шаман граф де Лавалетт (Antoine Marie Chamans, comte de Lavalette) (1769–1830) – политический деятель первой Империи, министр почты, член Государственного совета. Во время Ста дней вновь примкнул к Наполеону. По возвращении Бурбонов был арестован и осужден на смерть. Его жена накануне казни обменялась с ним платьем и осталась в тюрьме вместо него, а он с помощью англичан переправился за границу. В 1822 г. Людовик XVIII помиловал беглеца.

[53] *Теофиль Готье* – (Théophile Gautier) – см. «Теофиль Готье» в «Размышлениях о некоторых моих современниках».

[54] *Не забыть портрет Форга, бороздящего литературу пирата.* – Эмиль Доран Форг (Émile Forgues) (1813–1883) – французский писатель, критик и переводчик, опубликовал в 1846 г. в газете «Коммерс» адаптацию «Двойного убийства на улице Морг», не упоминая имени Эдгара По, и это было не единственным преступлением на его совести. Тем не менее считался талантливым критиком.

[55] *«Да здравствует Барбес!»* – Арман Барбес (Armand Barbès) (1809–1870) – французский революционер. При попытке восстания (1839) был схвачен и приговорен к смертной казни. Король Луи Филипп заменил ее пожизненным тюремным заключением, из которого Барбес был освобожден лишь с революцией 1848 г. В том же году, 15 мая, принял участие в революционной демонстрации, переросшей в нападение на Национальное собрание. После захвата ратуши был арестован, предан суду и приговорен к пожизненному заключению. Был освобожден из тюрьмы Наполеоном III, растрогавшимся восторженным отзывом Барбеса о войне с русским царем Николаем I. После этого жил за границей.

[56] *Сослаться на Листа.* – Ференц Лист (Ferenc Liszt) (1811–1886) – венгерский композитор, пианист-виртуоз, дирижер, теоретик музыки. Один из ярчайших представителей музыкального романтизма, зачинатель так называемой веймарской школы в музыке.

[57] *Анализ наглого идиотизма… Поль Периньон.* – Барон Пьер-Поль Периньон (Pierre Paul Pérignon) (1800–1855) – политический деятель, член Гражданского суда первой инстанции, депутат с 1837 по 1848 г., представитель народа в 1848 г. Был известен своими либеральными взглядами – чем, видимо, и не угодил Бодлеру.

[58] Теория Легуве. <…> В этом смысле хорошо, что Самсон не актер[59]. – Эрнест Легуве (Ernest Legouvé) – (1807–1903) – французский писатель, поэт, драматург, член Академии, в статье «Крест Почетного легиона и актеры» сетовал, что Самсон (Samson, 1793–1871), временно актер, драматург, основатель Общества драматических актеров и профессор Консерватории, не был награжден (он был награжден только в следующем году, но лишь как профессор). Однако, по мнению Бодлера, наградить актера – значит ввести его в свет, обуржуазить, отнять его проклятую единичность.

[60] *Анекдоты об Эмиле Дуэ и Константене Ги, разрушающих или, скорее, полагающих, будто разрушают свои произведения.* – Эмиль Дуэ (Émile Douay) (1802–?) – ныне забытый композитор романтического направления. По сообщению Шарля Асселино, Бодлер предполагал доверить ему написание музыки к опере, где протагонистами были бы Дон Жуан и Катилина (ни рукопись, ни партитура не сохранились). В «Опиомане» поэт приводит анекдот, которого нет в английском тексте, где герой бросает в огонь все свои произведения, еще рукописные, так комментируя свой поступок: «Какая разница? Главное, что они были созданы, стало быть, они существуют». Что касается Константена Ги (Constantin

Guys), настоящее имя Эрнест-Адольф-Иасент Константен (1805–1882), то он начинал свою карьеру как военный. Будучи великолепным рисовальщиком, долго сотрудничал с «Лондон иллюстрейтед ньюс». Бодлер посвятил ему очерк «Художник современной жизни».

[61] *О низости книгопечатания – великого препятствия развитию Прекрасного.* – По мнению Бодлера, книгопечатание популяризирует и тем самым вульгаризирует Красоту.

[62] *Виноградные листики г-на Нюверкерка.* – Нюверкерк (Alfred Émilien van Nieuwerkerke), любовник принцессы Матильды, был суперинтендантом изящных искусств. В его обязанности входило «прикрывать наготу» на картинах.

[63] *Привести отрывок о Роланде.* – Бодлер имеет в виду стихотворение «Роланд» Наполеона Пейра.

[64] *Маласси утверждает…* – Огюст Пуле-Маласси (Auguste Poulet-Malassis) (1825–1878) – французский издатель и библиограф. С Бодлером был знаком с 1850 г. 30 декабря 1856 г. они подписали договор на издание «Цветов зла». После суда над книгой Маласси и его компаньон де Бруаз были приговорены к штрафу в 100 франков каждый, причем из сборника надлежало исключить шесть стихотворений. Бодлер и Маласси оставались друзьями до конца жизни. Но склонность к маргинальным авторам сыграла с Маласси дурную шутку: 2 сентября 1862 г. он был вынужден объявить себя банкротом и перебраться в Бельгию, где продолжил издательскую деятельность подпольно. Вернулся в Париж лишь в 1875 г., за три года до смерти.

[65] *…что это Теофиль.* – Сонет принадлежит Теофилю де Вьо.

Письмо Рихарду Вагнеру

Опубликовано в «Шарль Бодлер. Письма 1841–1866», 1907, Меркюр де Франс.

[1] *Пятница, 17 февраля 1860 года.* – В то время оба, и Бодлер и Вагнер, находились в Париже.

[2] *В первый раз, когда я пошел в Итальянский театр, чтобы послушать ваши произведения…* – Вагнер дал в Итальянском театре три концерта, 25 января, 1 и 8 февраля 1860 г. дирижируя оркестром и хором: увертюра к «Летучему голландцу»; торжественное прибытие гостей в Вартбуг; паломничество героя в Рим и хор паломников из «Тангейзера»; прелюдия к «Тристану»; прелюдия, свадебный марш, свадебное празднество и эпиталама из «Лоэнгрина».

[3] …*несколько прекрасных произведений Вебера…* – Карл-Мария фон Вебер (Carl Maria von Weber) (1876–1826) – немецкий композитор, дирижер, пианист, гитарист, музыкальный критик. Ученик Гайдна, предшественник Вагнера в создании немецкой романтической оперы. Умер в Лондоне, где готовился писать оперу на английском языке для «Ковент-Гарден». Почитавший его Вагнер перевез останки композитора в Дрезден.

[4] …*так вправе ли вы лишать нас остального?* – Позже, уже лично познакомившись с Вагнером, Бодлер даже собирался ехать в Вену вместе с Шанфлери, чтобы послушать «Тристана». По счастью, Вагнер дал понять через Гасперини (18 сентября 1861 г.), что постановка задерживается и приезжать не стоит.

[5] *Я не сообщаю своего адреса, потому что Вы можете подумать, будто я хочу что-нибудь попросить у Вас.* – Вагнер ответил на письмо Бодлера через Шанфлери.

Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже

Первое издание эссе в «Ревю эропеен» 1 апреля 1861 г. под названием «Рихард Вагнер» без дополнения «Еще несколько слов»; позже эссе было опубликовано отдельной брошюрой («Рихард Вагнер и “Тангейзер” в Париже») тем же издателем (Дантю).

[1] *…необязательно быть заядлым пробабилистом…* – То есть сторонником пробабилизма. Пробабилизм (от лат. probabilis – вероятный, приемлемый) вероятностный стиль мышления, характерный для развития современного научного познания и проникающий во многие отрасли интеллектуальной жизни.

[2] *Г-н Фетис разразился против композитора… обвинительной речью…* – Франсуа-Жозеф Фетис (François Joseph Fétis) (1784–1871) – бельгийский музыковед, один из яростных противников Вагнера. Его статья печаталась в «Ревю э газет мюзикаль» в июне, июле и августе 1852 г.

[3] *…строчки из статьи г-на Берлиоза…* – Гектор Берлиоз (Louis-Hector Berlioz) (1803–1869) – французский композитор, дирижер, музыкальный критик, представитель романтизма в музыке; член Академии искусств.

[4] *Читаю в программке…* – Вагнер распространил брошюру, отпечатанную в Париже и озаглавленную «Концерт Рихарда Вагнера», в которой предлагал публике «за невозможностью прослушать оперы целиком несколько строк объяснений, которые лучше позволят понять смысл отдельных отрывков». В тексте программки выделение курсивом принадлежит Бодлеру.

[5] *Беру теперь книгу Листа…* – В цитате выделение курсивом принадлежит Бодлеру.

[6] *…перегородками из цимофана.* – Хризоберилл, или кошачий глаз, – минерал зеленоватого или желтоватого цвета с волнистым опалесцирующим отливом.

[7] *…в ежевечерне открытых казино.* – Казино на улице Каде.

[8] *…и Меуля…* – Этьен-Николя Меуль (Etienne Nicolas Méhul) (1763–1817) – французский композитор, «самый значительный оперный композитор времен Революции». Написал один из самых знаменитых патриотических гимнов – «Песнь расставания», был одним из первых музыкантов романтического направления, способствовал расширению звуковой палитры симфонии, как и его современники Гайдн и Бетховен. Его оперы оказали глубокое влияние на Гектора Берлиоза. Меуль был также одним из основателей Парижской консерватории.

[9] *…отвергнув своего «Риенци»…* – Опера 1840 г.

[10] *«Корабль-призрак»* – другое название оперы «Летучий голландец».

[11] *Хогарт* – Уильям Хогарт (William Hogogarth) (1697–1764) – английский художник, основатель национальной живописной школы, автор сатирических гравюр, иллюстратор. Испытав на себе влияние идей Просвещения, подчинил свое творчество задачам воспитания нравственности в человеке и искоренению его пороков.

[12] *Рейнольдс* – Джошуа Рейнолдс (Joshua Reynolds) (1723–1792) – английский живописец, теоретик искусства, представитель английской портретной школы XVIII в. Первый президент Королевской Академии художеств.

[13] *…восхищались бы у Корнеля…* – Пьер Корнель (Pierre Corneille) (1606–1684) – французский поэт-драматург, считается «отцом французской трагедии». Член Французской Академии с 1647 г. Основные произведения: «Сид», «Гораций», «Цинна», «Полиевкт», «Помпей, «Родогунда», «Андромеда» и др.

[14] *Рука, более моей поднаторевшая в разборе музыкальных произведений, прямо здесь представит читателю полный технический отчет об этом странном и непризнанном «Тангейзере»…* – Первая часть статьи появилась в «Ревю эропеен», где музыкальную критику взял на себя Перрен (Perrin), бывший директор «Опера-комик», чьи симпатии к Вагнеру были известны.

[15] *…ужасного Мельмота, которого растрогала судьба Иммали…* – Персонажи романа Чарльза Роберта Метьюрина (Charles Robert Maturin, 1782–1824) «Мельмот-скиталец», лучшего и самого известного его произведения.

[16] *…и открыто пользующийся покровительством супруги одного иностранного посланника.* – Имеется в виду княгиня Паулина Клементина фон Меттерних (Pauline Clémentine von Metternich), знаменитая светская львица при дворах Наполеона III и Франца-Иосифа. Впрочем, она не оценила упоминание своего имени в брошюре. Надар рассказывал, что одолжил княгине экземпляр, но та вернула его неразрезанным.

[17] *…представляете себе «Бургграфов»…* – Драма Виктора Гюго (1843). Потерпела сокрушительный провал, после чего писатель долгие годы не обращался к драматургии.

[18] *…поставленных г-ном Клервилем…* – Луи-Франсуа Клервиль (Louis-François Clairville) (1811–1879) – актер и плодовитый автор-водевилист.

[19] *…со стороны оркестра исполнение вялое и неточное…* – Оркестром дирижировал Луи Дич (Louis Dietsch) (1808–1865) – французский композитор и дирижер. Известен, в частности, тем, что написал музыку к черновому либретто вагнеровского

«Летучего голландца», проданного немецким композитором директору Парижской оперы.

[20] *…облаченная в ворох белых тряпок спящая Венера…* – Партию Венеры (контральто; правда, иногда обозначается как меццо-сопрано или сопрано) исполняла Фортуната Тедеско (Fortunata Tedesco (1826–1875) – знаменитая итальянская оперная певица. Выступала в Санкт-Петербурге в 1859 г.; вышла вторым браком за композитора Иоганна Штрауса; в 1866 г. сошла со сцены.

[21] *…только м-ль Сакс…* – Мари-Констанс Сакс (Marie-Constance Sax) (1834–1907) – бельгийская оперная певица, исполняла партию Елизаветы (сопрано).

[22] *…и Морелли…* – Исполнял партию Вольфрама (баритон). Морелли (Morelli) долго использовали в парижском Итальянском театре для исполнения басовых партий. Вагнер сначала хотел поручить роль Вольфрама Жану-Батисту Форе, но тот запросил немыслимую сумму – 8000 франков (для сравнения: Ниман пел за 6000). Поэтому буквально в последний момент (22 сентября 1860 г.) года был ангажирован Морелли.

[23] *Но что нам сказать о г-не Нимане…* – Альберт-Вильгельм-Карл Ниман (Albert Wilhelm Karl Niemann) (1831–1917) исполнял партию Тангейзера (тенор). Был ведущим немецким оперным тенором, особенно блистал в операх Вагнера.

[24] *Фредерик* – Фредерик Леметр (Frédérick Lemaître; настоящее имя Антуан-Луи-Проспер Леметр, 1800–1876) – великий французский драматический актер.

[25] *Рувьер* – о Рувьере см. «Фредерик Рувьер» настоящего издания.

[26] *…и сам Биньон…* – Эжен Биньон (Eugène Bignon) (1817–1858) – актер большого драматического темперамента, прославил себя исполнением роли Фонтанареса в «Одеоне» («Доходы Кинолы»).

[27] *…за исключением возмущения г-на Франка Мари в «Ла Патри».* – Франк Мари или Франк-Мари (Franck-Marie) – музыкальный критик, преподаватель музыки; его брат пел в парижских оперных театрах.

[28] *Г-н Берлиоз избежал высказывать свое мнение…* – Вскоре Берлиоз стал врагом Вагнера.

[29] *…одна прекрасная, восхитительно построенная и написанная в превосходном стиле драма исчезнет через несколько дней с других подмостков…* – «Похороны чести», драма Огюста Вакери, была поставлена в театре «Порт-Сен-Мартен» 30 марта 1861 г. с Рувьером в главной роли (дон Хорхе де Лара). Бодлер написал автору полное восхищения письмо.

[30] *Когда некий достойный сожалений академик вознамерился несколько лет назад дать в своей вступительной речи оценку гения Шекспира, он фамильярно назвал его то ли стариной Вильямсом, то ли добряком Вильямсом…* – Эта речь была произнесена Франсуа Понсаром, принятым в Академию 4 декабря 1856 г.

[31] *…Понсара…* – Франсуа Понсар (François Ponsard) (1814–1867) – французский драматург. Основатель так называемой школы здравого смысла. Следовал принципу: «дополнить и исправить Шекспира Расином». Воплотил его в драме «Лукреция», пользовавшейся огромным успехом. Член Французской Академии. Вызывал бешеное раздражение у Бодлера.

[32] *…Дюма-сына…* – Александр Дюма-сын (Alexandre Dumas fils) (1824–1895) – французский драматург и прозаик, сын Александра Дюма, член Французской Академии с 1874 г. Из всего созданного им наибольшим успехом пользовалась драма «Дама с камелиями» (написанная первоначально в виде романа).

Советы молодым литераторам

Первая публикация в «Эспри пюблик», 15 апреля 1846 г., за подписью Бодлер-Дюфаи.

[1] *…стать чем-то вроде «Порядочной детской учтивости».* – Было несколько книг с таким и подобными названиями, одна из первых принадлежала перу Эриссана (Herissant, 1745) – «Детская и порядочная учтивость». Книги пользовались популярностью в буржуазных кругах в течение всего XIX века.

[2] *…г-жа де Варан…* – Франсуаза-Луиза де ла Тур, в замужестве де Варан (de Warens) – благодетельница и любовница Ж.-Ж. Руссо.

[3] *…столько же таланта, сколько Эжен Сю в свой.* – Эжен Сю (Eugène Sue) (1804–1857) – французский писатель, автор авантюрных романов, один из зачинателей «массовой литературы».

[4] *А до этого vae victis!* – Vae victis – горе побежденным *(лат.)*.

[5] *…яд дороже яда Борджиа…* – Борджиа – испанский по происхождению дворянский род из Арагона. Из него вышли два римских папы и два десятка кардиналов. Имя Борджиа стало символом распущенности и вероломства. Наибольшую известность приобрели Чезаре Борджиа и его сестра Лукреция. Чтобы устранить врагов или политических соперников, члены семейства Борджиа не раз прибегали к ядам.

[6] *…хулы по кривой найдется в статьях Ж. Жанена.* – Жюль Габриель Жанен (Jules Gabriel Janin) (1804–1874) – французский писатель, критик и журналист. Отличался неустойчивостью взглядов и некоторой беспринципностью. Самый известный его роман – «Мертвый осел и гильотинированная женщина». В 1829 г. стал постоянным сотрудником «Журналь де Деба», а с 1836 г. возглавил отдел театральной критики.

[7] *…сам г-н Гранье де Кассаньяк забыл про нее.* – Адольф Гранье де Кассаньяк (Adolphe Granier de Cassaagnac) (1808–1880) – публицист, южанин, вольный бретер, одинаково хорошо владел пером и шпагой, в течение нескольких лет поддерживал во французской прессе определенную атмосферу порядочности.

[8] «*…а средства достаточно действенны».* – Фраза говорит в первую очередь о давней дружбе с Делакруа; само высказывание было близко молодому Бодлеру-Дюфаи и выделяло его среди современников.

[9] *…Эдуар Урлиак, например…* – Эдуар Урлиак (Édouard Ourliac) (1813–1848) – французский журналист, поэт, писатель близкий к романтизму. Сотрудничал с Бальзаком и писал для

театра.

[10] *…каждодневный труд послужит вдохновению…* – Каждодневная работа – как раз то, что давалось Бодлеру с наибольшим трудом. Восхищаешься оптимизмом, с которым он решает эту проблему.

[11] *Вам наверняка помнится комедия «Беспутство и гений».* – «Кин, беспутство и гений» – драма Александра Дюма-отца, поставленная и изданная в 1836 г.

Размышления о некоторых моих современниках

Эти заметки написаны сначала для антологии Эжена Крепе «Французские поэты», но из-за нужды в деньгах Бодлер опубликовал их (кроме одной) сначала в «Ревю фантэзист», которым руководил Катулл Мендес. В этом журнале заметки превратились в статью с общим названием и были переизданы в «Романтическом искусстве» в 1869 г.

ВИКТОР ГЮГО (Victor Hugo)

«Ревю фантэзист», 15 июня 1861 г.

[1] *Уже много лет, как лет Виктора Гюго нет среди нас.* – С 1851 г. Гюго жил в изгнании.

[2] *…познакомил меня также с Петрюсом Борелем…* – Петрюс Борель (Pétrus Borel, настоящее имя Жозеф Пьер Борель д'Отрив; 1809–1859) – французский писатель и поэт. Подробнее см. в «Петрюс Борель» настоящего произведения.

[3] *….и Жераром де Нервалем.* – Жерар де Нерваль (Gérard de Nerval) – псевдоним Жерара Лабрюни (1808–1855), французского поэта, переводчика и драматурга. В соавторстве с Александром Дюма написал несколько пьес. Во время очередного приступа душевной болезни покончил с собой.

[4] *Что Паскаль, воодушевившийся аскетизмом…* – Блез Паскаль (Blaise Pascal) (1623–1662) – французский математик, литератор, физик и философ. Наткнувшись на глубинные противоречия между наукой и верой, философией и теологией, стал сторонником янсенизма, практически забросил занятия наукой и вел крайне аскетичный образ жизни.

[5] *Однажды чересчур помпезно явился Фурье, дабы открыть нам тайны подобия.* – Франсуа-Мари-Шарль Фурье (François Marie Charles Fourier) (1772–1837) – французский философ, социолог, один из представителей утопического социализма. Фурье полагал, что всеобщее движение делится на четыре вида: социальное, животное, органическое и материальное. Если бы законы материального движения не были уже известны людям благодаря достижениям астрономии, они могли бы вывести их по аналогии из социального движения. Бог, по мысли Фурье, «подчиняется» законам математической логики во всех движениях – «в своих собственных интересах и ради своей вящей славы».

[6] *Впрочем, Сведенборг…* – Эммануил Сведенборг (Emanuel

Swedenborg) (1688–1772) – шведский ученый-естествоиспытатель, изобретатель, писатель-теолог.

[7] *Лафатер, ограничивая лицо человека выражением универсальной истины…* – Иоганн Каспар Лафатер (Johann Kaspar Lavater) (1741–1801) – автор книги «Искусство понимать людей по их физиономиям» (Париж, 1820), швейцарский богослов, поэт и натурфилософ; основатель физиогномики. Труды Лафатера оказали немалое влияние на Бодлера.

[8] *…и Лапласу…* – Пьер-Симон де Лаплас (Pierre-Simon de Laplace) (1749–1827) – выдающийся французский математик, физик, астроном. Необычайно велики заслуги Лапласа в чистой и прикладной математике и особенно в астрономии. Член французского Географического общества.

[9] *…я имею в виду «Легенду веков».* – Первое издание в 1859 г.

ОГЮСТ БАРБЬЕ (Auguste Barbier)
«Ревю фантэзист», 15 июля 1861 г.

[1] *Facit indignatio versum…* – Ювенал, «Сатиры», I, стих 79: «Поэзию вдохновляет возмущение».

[2] *…революции 1830 года.* – Три дня в Париже, во время которых совершилась революция 1830 г., современники назвали «Тремя славными днями». 25 июля 1830 г. король Карл X подписал ряд указов, представлявших собой грубое нарушение гражданских свобод: новая палата депутатов, еще не собравшись, была распущена, свобода печати отменена. Уже 27 июля население Парижа и пригородов вышло на демонстрацию; были разгромлены оружейные магазины, из брусчатки мостовых построены баррикады. Карл X пытался спасти династию Бурбонов, отрекшись от престола и назначив Луи Филиппа Орлеанского генерал-лейтенантом и регентом при своем малолетнем внуке; затея провалилась, и Карл X бежал в Англию. В это же время обе палаты призвали Луи Филиппа на трон. Несмотря на то что Луи Филипп получил титул «короля французов» и было восстановлено трехцветное знамя, режим «Июльской монархии» с «королем-буржуа» во главе вскоре превратился в консервативный.

[3] «*Мой стих, хотя суров и груб, по сути честный малый».* – Стих из «Пролога» к «Ямбам».

[4] *В поэзии Бризе найдется много подобного, и я не буду удивлен, если дружба с Антони Дешаном и Бризе послужила тому, чтобы склонить Огюста Барбье к этой дантовской ужимке*. – Огюст Бризе (Auguste Brizeux) опубликовал в 1843 г. сборник стихов, которые не понравились Бодлеру. Антони Дешан (Antony

Deschamps) – брат Эмиля Дешана, с которым Бодлер был связан в 1857 г. Дешан и Бризе представляли сентиментальную поэзию, которая внушала Бодлеру отвращение.

5 *Один из моих друзей работал над анонимной поэмой об изобретении некоего дантиста…* – Это наверняка памфлетист Жорж-Мари Матье-Дернваель: он воспел искусственные зубы из клыков бегемота дантиста Фатте в «Физиологии студентов, гризеток и парижских балов» (1849).

МАРСЕЛИНА ДЕБОРД ВАЛЬМОР
(Marceline Desbordes-Valmore)
«Ревю фантэзист», 1 июля 1861 г.

1 *…вечной женственности, по выражению немецкого поэта.* – Гете, из «Фауста».

2 *Говорят, что г-жа Вальмор, первые стихи которой появились уже довольно давно (в 1818 г.), была в наше время быстро забыта.* – Вскоре после смерти поэтессы (случившейся 23 июля 1859 г.) Жюль Жанен написал статью в «Журналь де Деба» (1 августа 1859 г.), где утверждал, что она уже забыта.

3 *…нет, это даже не Долина флейт или Тенар нашего старины Жан-Поля.* – Намек на пассаж из «Титана», романа Жан-Поля Риштера (Jean-Paul Richter) (1834–1835), но там не упоминается Долина флейт. Тенар (крайняя точка Пелопоннеса) тоже не встречается в этом произведении. Ошибка объясняется тем, что с вершины Тенара открывается пропасть, которая мыслилась как преддверие преисподней, одну часть которой составлял Тартар, а другую – Елисейские поля, где и находилась якобы Долина флейт.

4 *…подкатывают истерические слезы, hysterical tears.* – Выражение имеет литературный источник (Китс и Теккерей), обозначает беспричинные женские слезы.

ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ
(Théophile Gautier)
«Ревю фантэзист», 15 июля 1861 г.

1 *Quia absurdum!* – Знаменитое изречение, приписываемое Тертуллиану: Credo quia absurdum est – «Верю, ибо это абсурдно».

2 *Вот что говорит «Карманьола»…* – Народная песня времен Великой французской революции с припевом «ça ira»; существовала во множестве вариантов.

3 *…Бежим, бежим скорей!* – Стихотворение Теофиля Готье «Бегство».

4 *Просил я жизни у любви, которая ее дарует! Но напрасно…* –

«Дон Жуан», «Комедия смерти».

[5] *Виктор Гюго в одной из своих од являет нам Париж мертвым городом…* – «Триумфальная арка» из сборника «Внутренние голоса».

[6] *…так же, как Лабрюйера…* – Жан де Лабрюйер (Jean de La Bruyère) (1645–1696) – знаменитый французский писатель-моралист, член Французской Академии. Главный труд – «Характеры» (1687).

[7] *…Бюффона…* – Жорж-Луи Леклерк, граф де Бюффон (Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon) или просто Бюффон (1707–1788) – французский натуралист, естествоиспытатель, математик, биолог и писатель. С 1733 г. член Королевской Академии наук, с 1739 г. – интендант Королевского Ботанического сада.

ПЕТРЮС БОРЕЛЬ
(Pétrus Borel)
«Ревю фантэзист», 15 июля 1861 г.

[1] *Петрюс Борель, или Шампавер-Ликантроп…* – Ликантропия – мифическое заболевание, превращающее человека в волка; наряду с ней существует клиническая ликантропия – психическое заболевание, когда человек считает себя волком, оборотнем.

[2] *…автор «Рапсодий», «Безнравственных рассказов» и «Госпожи Потифар»…* – Рапсодии вышли в 1832 г. «Шампавер, безнравственные рассказы» – в 1833 г., «Госпожа Потифар» – в 1839 г.

[3] *«Я, – скажу я охотно, как Медея…»* – Корнель. Медея, I, 5, стих 321.

[4] *Ликантроп – отличное прозвище!* – Его дал себе сам Петрюс Борель.

[5] *…бедного Ванжанса…* – По-французски vengeance – месть.

[6] *…это не светская орфография в понимании кухарок Вольтера и г-на Эрдана…* – Андре-Александр Жакоб, взявший псевдоним Эрдан (Erdan) (1826–1878), опубликовал в 1854 г. «Революционеры АВС», посвященную реформе орфографии; эпиграфом к первой части он взял слова Вольтера: «Письменность – живопись голоса: чем больше она на него похожа, тем она лучше». Эрдан принимает сторону орфографии кухарок, то есть упрощенной орфографии. Сам Вольтер ничего о кухарках не писал.

[7] *…этих bousingots или bousingo (ибо всегда дозволено сомнение в написании слов…)…* – Словом «bousingot» (матросский картуз из лакированной кожи, но никак не bousingo) обозначали после «Трех славных дней» и вплоть до 1833 г. тип молодого

воинствующего революционера; первоначально оно никакого отношения к искусству не имело; путаница произошла в следующем поколении, когда этим же словом стали обозначать «Молодых французов», то есть политических и литературных экстремистов. Слово вполне подходило к Борелю, бывшему и крайним республиканцем, и «молодым французом».

[8] *…к живописи Деларош…* – Поль Деларош (Paul Delaroche) (1797–1856) – французский исторический живописец, представитель академизма, член Академии изящных искусств.

[9] *…поэзии Делавиня…* – Казимир-Жан-Франсуа Делавинь (Casimir Jean FranCois Delavigne) (1793–1843) – французский поэт и драматург, автор бывшего текста французского гимна («La Parisienne»), с 1825 г. член Французской Академии.

[10] *…и к королю, возглавлявшему внедрение золотой середины…* – Намек на центристскую партию «Июльской монархии», которая предлагала целью избегать любых крайностей, и следовательно, любого идеала.

[11] *…изворотливые писатели, готовые продать музу за поле горшечника.* – Акелдама, земля крови или земля горшечника, по преданию, была куплена за тридцать сребреников Иуды.

[12] *…поэт умер в Алжире…* – Петрюс Борель прибыл в Алжир в 1846 г., женился и стал колониальным чиновником. Умер 17 июля 1859 г.

[13] *…представить публике давно обещанного «Табарена».* – «Табарен» – двухтомный роман, заявленный в последней главе «Госпожи Потифар» (1839).

ЭЖЕЗИП МОРО
(Hégésippe Moreau)

Первая публикация в «Романтическом искусстве» (1869). Эта заметка не была опубликована ни в «Ревю фантэзист», ни во «Французских поэтах». Крепе отказался ее публиковать из-за явной антиреспубликанской направленности; заметку об Эжезипе Моро он поручил другому автору.

[1] *Эжезип Моро* (Hégésippe Moreau) (1810–1838), настоящее имя Жан-Пьер Руйо, – французский поэт, участник Июльской революции 1830 г.

[2] *…одна из которых длиною в роман…* – «Приключения Артура Гордона Пима».

[3] *…наконец, книгу высокой философии.* – «Эврика».

[4] *Антони* и *Дидье* – персонажи пьесы В. Гюго «Марион Делорм».

[5] *Средь черных шершней… что тучами кишат в Монруже.* – В

Монруже находилась иезуитская семинария.

[6] *…рубище, украденное из гардероба Клода Фролло…* – Клод Фролло – священник, архидиакон, один из центральных персонажей «Собора Парижской Богоматери».

[7] *Ламенне* – Фелисите-Робер Ламенне (Félicité-Robert Lamennais (1782–1854) – аббат, французский писатель и философ. Сначала стоял на позициях крайнего католицизма, потом выступал за отделение Церкви от государства; один из провозвестников католического социализма.

[8] *Альфред де Мюссе* (Alfred de Musset) (1810–1857) – французский поэт, драматург и прозаик, представитель позднего романтизма.

[9] *Бартельми* – Огюст-Марсель Бартельми (Auguste Marseille Barthemy) (1796–1867) – французский сатирический поэт.

[10] *Он заимствует у Буало…* – Никола Буало-Депрео (Nicolas Boileau-Despréaux) (1636–1711) – французский поэт, критик, теоретик классицизма.

[11] *Он приводит нам античную перифразу Делиля…* – Жак Делиль, часто называемый аббат Делиль (Jacques Delille, l'abbé Delille) (1738–1813), – французский поэт и переводчик.

[12] *…классически упиваясь согласно методу «Погребка»…* – Первое общество «Погребок» было основано в 1729 г. Пьером Галле как место для песенных и поэтических состязаний, сопровождавшихся обильными возлияниями. Исчезло в 1739 г., но регулярно возникало снова после более-менее длительных перерывов на протяжении целых двух веков, вплоть до 1939 г.

[13] *…на манер Беранже…* – Моро написал песню «Беранже» (сборник «Незабудка», 1838).

[14] *Дезожье* – Марк-Антуан-Мадлен Дезожье (Marc-Antoine-Madeleine Désaugiers) (1772–1827) – французский поэт, шансонье и водевилист.

[15] *…в стране, породившей Ронсара…* – Пьер де Ронсар (Pierre de Ronsard) (1524–1585) – известнейший французский поэт XVI века, возглавлял поэтическое объединение «Плеяда». Реформатор французского поэтического языка.

[16] *…подобно Сулье…* – Фредерик Сулье (Melchior-Frederic Soulie) (1800–1847) – французский поэт, драматург и романист, переводчик, журналист. В свое время был известен не меньше, чем Бальзак и Эжен Сю.

[17] «*Вульзи*» – элегия, «*Фермер и фермерша*» – романс (сборник «Незабудка», 1838).

ТЕОДОР ДЕ БАНВИЛЬ
(Théodore de Banville)

«Ревю фантэзист» 1 августа 1861 г.

[1] *В те времена «весь Париж» был элитой…* – Это понятие (Tout-Paris) обозначает совокупность всех видных людей Парижа, появляющихся на светских мероприятиях и в модных местах.

[2]*…И о нашей прекрасной любви.* – Из стихотворения без названия, строки которого приведены выше («Вы, в ком приветствую я новую зарю…»); выделение курсивом принадлежит Бодлеру.

ПЬЕР ДЮПОН
(Pierre Dupont)
«Ревю фантэзист», 15 августа 1861 г.

[1] *…была так раздражена, постоянно слыша, как его величают справедливым…* – Намек на прозвище Аристида, которое не помешало афинянам отправить его в изгнание.

[2] *…лжебуколики Флориана…* – Жан-Пьер Кларис де Флориан (Jean-Pierre Claris de Florian) (1755–1794) – французский поэт, драматург, романист и баснописец; член Французской Академии с 1788 г.

[3] *…это так же не шокирует меня, как бродячие циркачи, расточающие больше ласковых и сострадательных родительских забот своим лошадям, нежели детям.* – «Быки», «Вечерний отдых».

[4] *…И зелени дубов!* – Из «Песни рабочих».

[5] *Сборник его песен – это целый мир…* – «Песни Пьера Дюпона», «Плон», Париж, 1860.

ЛЕКОНТ ДЕ ЛИЛЬ
(Leconte de Lisle)
«Ревю фантэзист», 15 августа 1861 г.

[1]*…над этими изготовителями… кипсеков…* – Так в XIX в. назывались подарочные издания

[2] *Корнелиус* – Петер Йозеф фон Корнелиус (Peter Joseph von Cornelius (1783–1867) – немецкий живописец.

[3] *…безвкусные вещицы Ари Шеффера…* – Ари Шеффер (Ary Scheffer) (1795–1858) – французский исторический и жанровый живописец; был склонен к романтизму.

[4] *«Крикуны»* и *«Слоны»* – в сборнике «Поэмы и стихотворения» (1855), *«Сон кондора»* и *«Манши»* – Полное собрание сочинений (1858).

ГЮСТАВ ЛЕВАВАССЕР
(Gustave Levavasseur)

«Ревю фантэзист», 1 августа 1861 г.

[1] *Бребеф* – Жорж де Бребеф (Georges de Brébeuf) (1617–1661) – французский поэт, перевел в барочном стиле «Фарсалию» Лукана, любимую латинскую поэму Бодлера.

[2] *Сирано* – Эркюль Савиньен Сирано де Бержерак (Hercul Savinien Cyrano de Bergerac) (1619–1655) – французский поэт, драматург, философ и писатель, один из зачинателей научной фантастики, прототип главного героя пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак». Приобретенный его дедом Савиньеном де Сирано замок Мовьер (на чьих землях и располагался луг Бержерак), где писатель провел юность, находится неподалеку от границ Верхней Нормандии, так что нормандец Левавассер мог с натяжкой считать его «своим» вместе с Корнелем и Бребефом.

[3] *…новости о себе и о своих важных обязанностях…* – Он был президентом Общества антикваров Нормандии.

ПОЛЬ ДЕ МОЛЕН
(Paul de Molènes),
«Ревю анекдотик», март 1862 г., некролог, без названия, без подписи.

[1] *…ни потеря чина, ни суровая жизнь простого солдата…* – В феврале 1848 г. Поль Гашон де Молен записался в Национальную гвардию, был избран офицером и получил во время Июньских дней рану, за что был награжден крестом ордена Почетного легиона. Затем записался в армию – сержантом в спаги. Принимал участие в Крымской войне, потом, во время Итальянской кампании, был адъютантом генерала Канробера. Спаги – колониальные кавалерийские войска, набиравшиеся из племен Северной Африки, но командный состав был французским.

[2] *…и божественном устремлении к смерти.* – «Божественная жажда смерти» – мысль Жозефа де Местра.

[3] *В литературном плане г-н де Молен принадлежал к разряду людей изысканных и денди…* – «Изысканные и денди» – такое название предполагал дать Бодлер своему эссе о литературном дендизме.

[4] *…развеять грусть в глазах его несчастной вдовы.* – Графиня де Молен (в литературе под псевдонимом Анж-Бенинь) написала с некоторой наивностью воспоминания о Бодлере в статье для «Голуа» в 1886 г.

[5] «*Мемуары дворянина прошлого века» (первоначально «Мемуары барона де Вальпери»)* – «Кокебер», 1845.

[6] «*Безрассудство шпаги*» – «Мишель Леви», 1861

[7] «*Сентиментальные и военные истории*» – «Мишель Леви», 1855

[8] *«Интимные истории»* – «Мишель Леви», 1860

[9] *«Комментарии солдата» (Севастополь и война в Италии)* – «Ревю де Де Монд», 1860.

[10] *«Современные хроники»* – «Мишель Леви», 1859.

[11] *«Характеры и повести эпохи»* – «Мишель Леви», 1853; в этом сборнике находилась новелла «Страдания гусара», которой Бодлер воспользовался для создания наброска драмы «Маркиз Первого гусарского».

[11] *«Приключения былых времен»* – «Мишель Леви», 1853.

[12] *«Ребенок и Любовник»* – «Мишель Леви», 1861.

Письмо в «Фигаро»

Несмотря на заявленную в письме дату (19 июня), опубликовано в «Фигаро» 13 июня 1858 г.

[1] *В ответ на статью Жана Руссо…* – Жан Руссо (Jean Rousseau) (1829–1891) – бельгийский журналист, критик и художник; жил в Париже с 1854 по 1864 г., сотрудничал с «Фигаро», одновременно отсылая свои статьи в бельгийские газеты «Этуаль бельж» и «Эмансипасьон».

[2]…*Молодых французов…* – «Молодые французы» (Jeunes-France) – термин, обозначающий молодежь 1830-х г., приверженную романтическому искусству, либеральным идеям и не приемлющую конформизм. Выражение позаимствовано из названия газеты «Молодая Франция» («La Jeune France»).

[3]…*Бодлера сегодня толкает былая Жоварова гордыня…* – Даниель Жовар (Daniel Jovard) – персонаж новеллы Теофиля Готье «Даниель Жовар, или Обращение классика» в сборнике «Молодые французы» (1880).

«Отверженные» Виктора Гюго

«Бульвар», 20 апреля 1862 г.

[1] *…следующие строки…* – Цитата из «Виктора Гюго» («Размышления о некоторых моих современниках»), «Ревю фантэзист», 15 июня 1861 г.

[2] *«Бал в городской ратуше»* – стихотворение Гюго из сборника «Песни сумерек», 1835.

[3] *«Марион Делорм» (1831), «Рюи Блас» (1838), «Король забавляется» (1832)* – пьесы Гюго.

[4] *…в предисловии к «Марии Тюдор»…* – Пьеса Гюго «Мария Тюдор» (1833).

[5] *…коринфскую бронзу…* – Коринфская бронза – сплав золота, серебра и меди.

[6] «*Скорее галликанец, чем ультрамонтан»…* – Галликанство – религиозно-политическое движение, сторонники которого добивались автономии французской католической церкви от папства и ограничения его теократических притязаний. Ультрамонтанство – идеологическое течение в Римско-католической церкви, выступавшие за жесткое подчинение национальных католических церквей папе Римскому и защищавшее верховную светскую власть пап над светскими государями Европы.

[7] *Это все равно что сказать подобно де Местру: «Я не знаю, что такое честный человек!»* – Не совсем точная цитата из письма Жозефа де Местра шевалье де Сен-Реалю: «Я не знаю, что такое жизнь плута, никогда им не был; но жизнь порядочного человека отвратительна».

[8] *…«те, кто дрожит, чувствуют, что виновны», по словам сумасшедшего Робеспьера…* – Бодлер любит цитировать Робеспьера; тут он приводит фразу из его речи 11 жерминаля Второго года: «Я говорю, что если кто-то сейчас дрожит, то он виновен, ибо никогда невиновность не боится общественной бдительности».

[9] *Словно Микеланджело забавляется, соперничая с Лоуренсом…* – Томас Лоуренс (Thomas Lawrence) (1769–1830) – английский живописец, в основном портретист. С 1794 г. член Королевской Академии художеств, позже ее президент.

[10] *…не проявляет и кровожадной прожорливости… Тутатиса.* – Кельтский Тутатис (или Тевтатис, Тевтат) был богом войны, богатства и процветания; его имя переводится как «властитель мира», «повелитель войн», но чаще как «отец

племени». Лукан приравнивал Тутатиса к Марсу и Меркурию. У него-то Бодлер и почерпнул сведения об этом божестве.

[11] *…новая книга Виктора Гюго должна быть Желанной, подобно епископу Бьенвеню…* – фамилия епископа (Bien– Bienvenu) может быть переведена как Желанный.

Как платить долги, если вы гениальны

Первая публикация в «Корсер-Сатан», в ноябре 1845 г., анонимно и без последнего абзаца. Вторая публикация в «Эко, Литератюр, Боз-Ар, Театр, Мюзик э Мод» 23 августа 1846 г. Полный текст, подписано Бодлер-Дюфаи. Этот же текст был воспроизведен в последней главе «Истории творчества О. де Бальзака» (Дантю, 1880).

[1] *Этот анекдот мне рассказали, умоляя никому не пересказывать…* – Анекдот, быть может, не полностью выдуман. Во всяком случае он хорошо вписывается в легенду о Бальзаке, заслужившем немало насмешек своими стараниями пустить пыль в глаза.

[2] *Прославленному автору Теории переводного векселя…* – Неизвестно произведение Бальзака с таким названием, однако в «Утраченных иллюзиях», в 3-й части – «Муки изобретателя», Бальзак рассуждает о векселе.

[3] *Хотите послезавтра получить… две большие статьи… «Французы о французах»?* – Самое интересное, что серия «Французы о французах» действительно существовала, ее затеял Л. Гурме, один из самых влиятельных издателей «Июльской монархии», обратившись к лучшим писателям и иллюстраторам для этой восьмитомной серии (1840–1842). («Сьекль» и «Деба» – две из шести самых крупных ежедневных газет эпохи.)

[4] *…маленького, невзрачного молодого человека…* – Прообразом послужил Эдуар Урлиак (1813–1848), замечательный новеллист и эссеист, которого Бодлер упоминает среди своих первых литературных знакомств. Разумеется, он не заслужил этого выпада, тем более что сам Бодлер считал его одним из самых чутких и добросовестных писателей.

[5] *…который написал в свое время потрясающее предисловие к «Величию и падению Цезаря Бирото»…* – Роман Бальзака, полное название: «История величия и падения Цезаря Бирото, парфюмера, кавалера ордена Почетного легиона и помощника мэра второго округа Парижа», 1837.

[6] *Вторую статью… заказал на улице Наварен.* – То есть заказал Теофилю Готье, который проживал тогда на улице Наварен.

Послесловие переводчика

Рукопись из Литературной библиотеки Жака Дусе. Первая публикация – в «Тетрадях Жака Дусе», издание Парижского университета, 1934.

[1] *…достаточно, чтобы хотя бы мельком увидеть все чудеса чистого поэта.* – Бодлер перевел еще и четвертое стихотворение – «Моей матери». Этот перевод печатался в начале «Необычайных историй» вместе коротким посвящением миссис Клемм.

[2] *…которые я мог бы назвать «Беседами по понедельникам»*… – Название сборника лучших литературно-критических статей Сент-Бева (1804–1861), шестнадцать томов которых выходили с 1849 по 1861 г.

[3] *…делают Север врагом Юга.* – Намек на Гражданскую войну между Севером и Югом.

[4] *…то есть на некую часть себя самого.* – Та же мысль в письме Теофилю Торе (предположительно 20 июня 1864 г.): «Знаете, почему я так терпеливо переводил По? Потому что он на меня похож».

[5] *…произведения будут распределены более сообразным и решительным образом.* – В письме Бодлера Мишелю Леви (от 30 ноября 1864 г.) есть абзац: «Прочитайте фрагмент, который я присоединяю к этому письму. Я спрашиваю Вас, стоит или нет добавить его в конце, до оглавления. Если он будет Вами отвергнут, все же незачем его уничтожать. Отошлите его мне с десятым листом гранок». Это могло быть только «Послесловием переводчика», которому предстояло занять место в конце пяти томов переводов Бодлера. Опубликовав его, Мишель Леви обязался бы придать изданию более сообразный с пожеланиями Бодлера вид. Чего он не захотел, поскольку и он сам, и его преемники продолжили воспроизводить издания1856–1865 гг.

«Пэи», 25 февраля 1856 г. до слов «сравнимо с алкоголизмом!»; потом в несколько измененном виде эссе публиковалось в качестве предисловия к 7 изданиям (1856–1867) «Необычайных историй» и «Полному собранию сочинений» в 1869 г., (первое издание «Необычайных историй» – «Мишель Леви фрер» в марте 1856 г.). Впервые в книге произведений самого Бодлера – «Посмертные произведения», 1908.

[1] *Эдгар По. «Ворон».* – Отрывок из «Ворона» дан Бодлером в прозаическом переводе.

[2] *…зоократия, которая своей злобной нечувствительностью похожа на истукан Джаггернаута.* – Имя происходит от санскритского слова «Джаганнатха», которое в переводе означает «владыка Вселенной» и является одним из имен Кришны в индуизме.

[3] *…a money making author…* – То есть «делающий деньги автор» *(англ.)*.

[4] *Руфус Гризуолд* – Руфус Уилмот Гризуолд (Rufus Wilmot Griswold) (1815–1857) – американский писатель, журналист и составитель ряда антологий американской литературы.

[5] *…по мстительному выражению г-на Джорджа Грэхема…* – Джордж Рекс Грэхэм (George Rex Graham) (1813–1894) – один из редакторов газеты «Сэтэрдей ивнинг пост», владелец журнала «Эткинсонс кэскет». Основав в 1841 г. «Грэхэмс мэгэзин», он стал первым в Соединенных Штатах, кому удалось создать крупный журнал национального значения, выходящий многотысячными тиражами. И в таком предприятии опыт, идеи и дарования По очень пригодились Грэхэму, обладавшему превосходным чутьем.

[6] *…указал гг. Гризуолда и Уиллиса своими душеприказчиками…* – Натаниел Паркер Уиллис (Nathaniel Parker Willis) (1806–1867) – американский писатель, редактор и издатель, сотрудничавший с известными американскими авторами, включая Эдгара По.

[7] *…как поборница теологии чувства упраздняет Ад из дружбы к роду людскому…* – Намек на Жорж Санд (см. «Мое обнаженное сердце»).

[8] *…сторонник философии цифр…* – Эмиль де Жирарден (см. «Мое обнаженное сердце» и «Письма желчного человека»).

[9] *…его высоко ценил Лафайет…* – Мари Жозеф Поль Ив Рош Жильбер дю Мотье, маркиз де Лафайет (Marie-Joseph Paul àves Roch Gilbert du Motier, marquis de La Fayette) (1757–1834) –

французский военный и политический деятель; участник трех революций: американской Войны за независимость, Великой французской революции и Июльской революции 1830 г.

[10] *Эдгар По родился в Балтиморе в 1813 году*. – Ошибка Бодлера, на самом деле в Бостоне в 1809 г.

[11] *Вскоре, покинув Ричмонд, По опубликовал маленький томик стихов…* – «Аль-Аарааф, Тамерлан и малые стихотворения» (1829).

[12] *Delirium tremens* – белая горячка.

[13]*…в возрасте тридцати семи лет*. – На самом деле По умер в сорок лет.

[14]*…некий именитый журналист, которого даже Иисус никогда не сможет научить великодушию, нашел несчастье вполне забавным, чтобы отметить его грубым каламбуром*. – Луи Вейо в «Юнивер» 3 июня 1855 г..

[15] *Гг. Джон Нил… призвали г-на Гризуолда к стыдливости*. – Джон Нил (John Neal) (1793–1876) – плодовитый американский поэт, драматург, прозаик, критик. Известен как автор исторических романов и популярных романов об индейцах. В 1824–1825 гг. написал серию статей, которые считаются первым опытом создания истории отечественной литературы. В своих «Маргиналиях» Э. По дал высокую оценку его произведениям.

[16] *Г-н Лонгфелло…* – Генри Уодсворт Лонгфелло (Henry Wadsworth Longfellow) (1807–1882) – американский поэт. Более всего известен как автор «Песни о Гайавате».

[17] *…прелестное письмо г-жи Френсис Осгуд…* – Френсис Сарджент Осгуд, урожденная Локк (Frances Sargent Osgood) (1811–1850) – американская поэтесса и писательница. Флиртовала в стихах с Э. По, а также с Руфусом Гризуолдом, которому посвятила поэтический сборник (возможно, из-за ревности он и чернил умершего писателя).

Всемирная выставка 1855 года. Изобразительное искусство

МЕТОД КРИТИКИ

Первая и третья части этой статьи появились в «Пэи» соответственно 26 мая и 3 июня 1855 г.; вторая, от которой газета отказалась, была опубликована в

«Портфее» 12 августа 1855 г… Они были собраны воедино в «Эстетических редкостях»; Бодлер планировал и четвертую часть, но, обескураженный отказом от второй, забросил проект. Возможно, в нем речь шла о французских и английских художниках.

[1] *Винкельман* – Иоганн Иоахим Винкельман (Johann Joachim Winckelmann (1717–1776) – немецкий историк искусств, был основоположником неоклассицизма, вне эстетики которого он не видел спасения искусства.

[2] *…при виде китайского произведения искусства, странного, необычного, с вычурной формой и крикливыми красками, а порой изысканного до умопомрачения?* – Всемирная выставка во Дворце изящных искусств включала в себя и Китайский музей, где были представлены предметы китайского искусства, привезенные Монтиньи, бывшим консулом в Шанхае. На выставке побывали тридцать критиков искусства, все либо обошли китайское искусство молчанием, либо сочли его безобразным, потому что оно не соответствовало «прекрасным греческим идеалам» – неоклассическим, в сущности, и только Бодлер написал, что китайское искусство – «пример вселенской красоты». Надо оценить его смелость.

[3] *Они не критикуют: они любуются и изучают.* – Бодлер говорит о собственном опыте; именно тут лучше всего видно, что он извлек из своего путешествия 1841–1842 гг.

[4] *…новообращенный сикамбр…* – Сикамбры – германское племя, обосновавшееся на правом берегу Рейна в I веке до н. э. В широком понимании – германец, варвар.

[5] *…сжигающий то, чему поклонялся, и поклонится тому, что сжигал.* – Отсыл к словам св. Реми (святого Ремигия Реймского) обращенным при крещении к франкскому королю Хлодвигу: «Склони главу свою, гордый сикамбр, поклонись тому, что сжигал, сожги то, чему поклонялся».

[6] *Всеобщее соответствие* – фурьеристское выражение.

[7] *…условие sine qua non…* – непременное условие.

[8] *Вправду ли Синьорелли породил Микеланджело?* – Лука

Синьорелли (Luca Signorelli) (1445–1523) – итальянский художник раннего Возрождения. Участвовал в росписи Сикстинской капеллы, но наибольшую известность ему принесли фрески для капеллы Сан-Бриццо собора в Орвьето. По некоторым источникам, ими вдохновлялся Микеланджело, когда писал свой «Страшный суд».

[9] *А Перуджино?* – Пьетро Перуджино (Pietro Perugino), настоящее имя Пьетро ди Кристофоро Ваннуччи (1446–1524), – итальянский художник эпохи Возрождения, представитель умбрийской школы. Самый знаменитый из его учеников – Рафаэль.

[10] *Он сам себе был королем, священником и Богом. … знаменитая яркая формула Пьера Леру…* – Предполагается, что Бодлер написал эту фразу не ранее 1863 г., отыскав «формулу» в работе Пьера Леру «Забастовка в Самарезе»: «Искусство – это художник… Художник – это Бог». Пьер Леру (Pierre Leroux) (1797–1871) – французский философ и политэконом, сен-симонист, один из основателей «христианского социализма».

[11] *Крабб* – Джордж Крабб (Gerge Crabbe) (1754–1832) – английский поэт, основной жанр – повести в стихах; автор «Городка» (The Borough, 1783),

[12] *Годвин* – Уильям Годвин (William Godwin) (1756–1836) – английский журналист, политический философ и романист. В 1805 г. основал издательство «Юношеская библиотека», которое возглавлял двадцать лет.

[13] *Гейнсборо* – Томас Гейнсборо (Thomas Gainsborough) (1727–1788) – английский живописец, график, портретист и пейзажист.

ЭНГР

«Портфей», 12 августа 1855 г., «Эстетические редкости», 1868, «Мишель Леви фрер» Статья была отвергнута «Пэи» из-за слишком большой критики в адрес Энгра – национальной славы.

[1] *Когда Давид, это холодное светило…* – Жак Луи Давид (Jacques-Louis David) (1748–1825) – французский художник, основатель французского неоклассицизма.

[2] *Герен* – Пьер-Нарсис Герен (Pierre-Narcisse Guérint) (1774–1833) – французский живописец академического направления.

[3] *Жироде* – Анн-Луи Жироде де Руси-Триозон (Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson) (1767–1804) – французский живописец, литографист, иллюстратор и писатель, ученик Давида.

[4] *…стала льстивой под кистью Гро…* – Антуан-Жан Гро (Antoine-Jean Gros) (1771–1835) – французский художник академического направления, автор исторических полотен и портретист.

[5] *…в кипсечных парах…* – См. выше примечание к «Размышлениям о некоторых моих современниках» «Леконт де Лиль».

[6] *Г-н Курбе…* – Жан Дезире Гюстав Курбе (Gustave Courbet) (1819–1877) – французский живописец, пейзажист, мастер портрета и жанровых сцен. Считается зачинателем реализма во французской живописи. Бодлер был противником реализма, но, несмотря на это, поэта и художника связывала дружба.

[7] *…врагов сверхнатурализма…* – «Сверхнатурализм» – термин, введенный во французскую эстетику Бодлером. Его влекла к себе тайна сокрытого за пределами материального мира, а чувственные формы материальной вселенной воспринимались им лишь как отблески подлинной реальности, глубинной сути вещей. Изображение этой сути он и называл сверхнатурализмом.

[8] *Лафатер* – см. примечание к «Размышлениям о некоторых моих современниках» «Виктор Гюго».

[9] *Пуссен* – Никола Пуссен (Nicolas Poussin, 1594–1665) – французский художник, стоявший у истоков классицизма. Долгое время жил и работал в Италии; практически все его картины – на историко-мифологические сюжеты.

[10] *Карраччи* – Аннибале Карраччи (Annibale Carracci) (1560–1609) – итальянский живописец болонской школы и гравер, принадлежал многочисленному семейству художников Карраччи.

[11] *Пристрастие г-на Энгра к этрускам особенно проявилось в «Апофеозе императора Наполеона I», полотне, доставленном из парижской Ратуши.* – Эта картина, закрывавшая плафон в Императорском зале Ратуши, погибла во время пожара 1871 г.

[12] *Куда же подевалась благородная девственница, которая, согласно обещанию славного г-на Делеклюза, должна отмстить ради нас и себя за Вольтеровы шалости?* – В произведениях Этьена-Жана Делеклюза (Étienne-Jean Délécluze) (1781–1863), французского художника и критика искусства, нет ничего подобного; вероятно, он это сказал самому Бодлеру у полотна Энгра.

ЭЖЕН ДЕЛАКРУА

«Пэи», 3 июня 1855 г.; «Эстетические редкости», 1868, «Мишель Леви фрер».

[1] *«Искупление»* – стихотворение Готье из сборника «Комедия смерти».

[2] *…долгое время ошибочно приписывали кисти Жерико…* – Жан Луи Андре Теодор Жерико (Jean-Louis-André-Théodore Géricault) (1791–1824) – французский художник, представитель романтизма

в живописи.

[3] *Это полотно когда-то ославил своими насмешками г-н Карр, человек с извращенным здравым смыслом…* – Альфонс Жан Батист Карр (Alphonse Jean-Baptiste Karr) (1808–1890) – французский писатель и журналист.

[4] «*Оставленное нами полотно отныне нас и преследует и мучит*». – Не совсем точная цитата из стихотворения Теофиля Готье «Terza rima» (сборник «Комедия смерти»). Местоимения выделены Бодлером.

[5] *Это не тот Гамлет, какого нам совсем недавно и с таким блеском сыграл Рувьер…* – Филибер Рувьер сыграл Гамлета в адаптации Дюма и Мериса в спектакле Исторического театра в 1847 г.

[6] *…Звуки Вебера в музыке красок нашел.* – Из стихотворения Бодлера «Маяки».

Офорт нынче в моде

Является первоначальной версией «Художников и офортистов»; первая публикация в «Ревю анекдотик», апрель 1862 г., без названия и без подписи. Название дано в оглавлении журнала.

[1] *…молодой американский художник, г-н Уистлер…* – Джеймс Эббот Макнил Уистлер (James Abbot McNeill Whistler) (1834–1903) – американский художник, портретист, мастер офорта и литографии.

[2] *…распродавалась с торгов коллекция г-на Мериона…* – Шарль Мерион (Charles Méryon) (1821–1868) – французский художник и гравер. Его офортами с видами Парижа восхищались Гюго, Бодлер, Ван-Гог.

[3] *…большие офорты г-на Легро…* – Альфонс Легро (Alphonse Legros) (1837–1911) – французский живописец, гравер и скульптор. С 1863 г. работал в Лондоне.

[4] *…г-н Бонвен…* – Франсуа Бонвен (François Bonvin) (1817–1887) – французский живописец и график, один из лучших мастеров-жанристов во Франции XIX в.

[5] *…издателя произведений Бракемона…* – Феликс Бракемон (Félix Bracquemond) (1833–1914) – французский художник и гравер. В 1863 г. жюри Парижского салона не приняло его офорты, и он вместе с другими художниками, позднее назвавшимися импрессионистами, выставил свои работы в «Салоне отверженных».

[6] *…Фламана…* – Леопольд Фламан (Leopold Flameng) – французский гравер, родился в 1831 г. в Брюсселе, с1853 г. жил в Париже. Работал резцом по меди, сухой иглой, в технике офорта

и меццо-тинто, воспроизводил картины старинных и новейших мастеров.

[7]…*Шиффара*… – Франсуа-Никола Шиффар (François-Nicolas Chifflart) (1825–1901) – французский художник, рисовальщик и гравер. Его гравюрами к «Фаусту», выставленными в Салоне 1859 г., восхищались Бодлер и Теофиль Готье.

[8] *Йонкинд* – Ян Бартольд Йонкинд (Johan Barthold Jongkind) (1819–1891) – голландский живописец, акварелист и гравер, работавший во Франции, один из предшественников французского импрессионизма.

[9] *Андре Жанрон* – Андре Жанрон (André Jeanron), родившийся и умерший в Париже, сын и ученик Филиппа-Огюста Жанрона (1808–1877). Выставлялся в Салоне в 1865-м и 1870 г.

[10] *Рибо* – Огюстен Теодюль Рибо (Augustin Théodule Ribot) (1823–1891) – французский живописец и график. Впервые выставил свои работы в парижском Салоне в 1861 г., был несколько раз отмечен медалями других Салонов. В 1878 г. удостоен ордена Почетного легиона.

[11] *Мане* – Эдуар Мане (Édouard Manet) (1832–1883) – французский живописец, гравер, родоначальник импрессионизма.

[12] *Джон-Льюис Браун* (John-Lewis Brown) (1829–1890 или 1892) – французский художник шотландского происхождения. Стал известен батальными сценами и сценами охоты, виртуозно изображал лошадей и собак. Его искусством восхищался Тулуз-Лотрек.

[13]…*продолжателя Альфреда де Дре*… – Альфред де Дре (Alfred de Dreux или Dedreux) (1810–1860) – французский портретист и художник-анималист, специализировался на изображениях лошадей.

[14] …*соперника Эжена Лами*… – Эжен Луи Лами (Eugène Louis Lami) (1800–1890) – французский живописец и рисовальщик.

Продажа коллекции г-на Эжена Пио

«Фигаро», 24 апреля 1864 г.; «Романтическое искусство», 1868, «Мишель Леви фрер». Бодлер никогда не проявлял желания переиздать эту небольшую статью; ввести ее в «Романтическое искусство» убедили его Асселино и Банвиль.

[1] *…в воскресенье 24-го будет открыта выставка…* – В воскресенье 24 апреля 1864 г. сам Бодлер был уже в поезде, увозившем его в Брюссель. Эта статья – последняя, написанная им в Париже.

[2] *…коллекции г-на Эжена Пио…* – Эжен Пио (Eugène Piot) (1812–1890) – эстет и археолог, путешественник и коллекционер; сопровождал в Испанию своего друга Теофиля Готье. В 1864 г., заболев и решив уехать из Парижа, распродал принадлежавшую ему коллекцию. Завещал свое состояние Академии надписей и изящных искусств.

[3] *Донателло* – Донателло (Donatello), полное имя Донато ди Никколо ди Бетто Барди (ок.1386–1466), – итальянский скульптор эпохи Возрождения, зачинатель индивидуализированного скульптурного портрета. Известен своей бронзовой конной статуей кондотьера Гаттамелаты (1444, в Падуе) – такие колоссальные статуи в Италии не отливались со времен Древнего Рима.

[4] *Джамболонья* – Джованни да Болонья (Giamlologna, Giovanni da Bologna) (настоящее имя Жан де Булонь) (1529–1608) – флорентийский скульптор, маньерист, представитель раннего барокко.

[5] *Лука делла Роббиа* (Luca della Robbia) (1400–1482) – итальянский скульптор эпохи Возрождения.

[6] *…кисти Розальбы…* – Розальба Карьера (Rosalba Carrriera) (1675–1757) – итальянская художница венецианской школы, пастелистка и миниатюристка, представительница стиля рококо в искусстве Италии и Франции.

[7] *…любопытные зарисовки г-на Мессонье…* – Жан-Луи-Эрнест Мессонье (Jean-Louis-Ernest Meissonier) (1815–1891) – французский живописец. С 1890 г. – президент Национального общества изящных искусств.

[8] *…покойного Соважо…* – Шарль Соважо (Charles Sauvageot) (1781–1860) – скрипач, собрал коллекцию произведений искусства Ренессанса и завещал ее Лувру.

Заметки о философском искусстве

В приложении к «Эстетическим редкостям», 1868, «Мишель Леви фрер».

[1]…*об утопии Шенавара.* – Поль Жозеф Шенавар (Paul Joseph Chenavard) (1808–1895) – французский живописец, ученик Эрсена, Делакруа и Энгра, писал картины на исторические сюжеты.

[2] *Так Вагнер преобразовал греческую трагедию, стихийно возникшую в Греции.* – См. примечание к эссе «Рихард Вагнер и “Тангейзер” в Париже».

[3] *Жанмо* – Анн-Франсуа-Луи Жанмо (Anne-François-Louis Janmot) (1814–1892) – французский поэт и художник лионской школы.

[4] *Ревуаль* – Пьер-Анри Ревуаль (Pierre-Henri Révoil) (1776–1842) – французский художник, родился и учился живописи в Лионе. Коллекционировал произведения искусства Средневековья и Возрождения, заимствовал из этих эпох сюжеты для своих картин.

[5] *Бонфон* – Жан-Клод Бонфон (Jean-Claude Bon– n– nefonds) (1796–1860) – лионский художник, литограф. В 1830 г. стал директором Высшей национальной школы изящных искусств в Лионе.

[6] *Орсель* – Андре Жак Виктор Орсель (André Jacques Victor ïrsel) (1795–1850) – французский художник, учился у Ревуаля в Лионе, затем у Герена в Париже.

[7] *Перрен* – Оливье Станислас Перрен (ïlivier Stanislas Perrin) (1761–1832) – французский художник родом из Бретани. Непонятно, почему он попал в список «лионцев» (не подходят сюда и два брата-художника Фейен-Перрен).

[8] *Конт-Каликс* – Франсуа Клодиус Конт-Каликс (François Claudius Compte-Calix) (1813–1880) – француз– te-Calix) (1813–1880) – французский художник, рисовальщик и иллюстратор, родился в Лионе.

[9] *Фландрен* – Жан Ипполит Фландрен (Jean Hippo-lyte Flandrin) (1809–1864) – французский художник, исторический живописец и портретист, учился у Ревуаля в Лионе, затем у Энгра в Париже.

[10] *Сен-Жан* – Симон Сен-Жан (Simon Saint-Jean) (1808–1860) – французский художник. Учился в Школе изящных искусств в Лионе.

[11] *Жакан* – Клодиус, или Клод, Жакан (Claudius Jacquand) (1804–1878) – французский живописец, автор исторических и

жанровых картин и литографий. Обучался живописи в родном Лионе.

[12] *Буассье* – Жан-Жак де Буассье (Jean Jacques de Boissieu) (1736–1810) – французский художник, рисовальщик и гравер, родился и умер в Лионе.

[13] *Лапрад* – Пьер де Лапрад (Pierre Martin Victor Ri– Ri– chard de Laprade) (1812–1883) – французский поэт и политический деятель, член Французской Академии, преподаватель филологического факультета Лионского университета.

[14] *Балланш* – Пьер-Симон Балланш (Pierre-Simon Ballanche) (1776–1847) – французский писатель и поэт, литературное поприще начинал в Лионе.

[15] *А. Поммье* – Виктор-Луи-Амеде Поммье (Victor-Louis–Amédée Pommier) (1804–1877) – французский поэт и литератор, уроженец Лиона.

[16] *Сулари* – Жозеф-Мари Сулари (Joseph Marie Sou– u– lary или Joséphin Soulary) (1815–1891) – сын лионского коммерсанта родом из Генуи (по фамилии Солари), французский поэт, жил и умер в Лионе.

[17] *Блан Сен-Бонне* – Антуан Блан Сен-Бонне (Antoine Blanc Saint-Bonnet) (1815–1880) – французский философ и социолог, принадлежавший к контрреволюционному, антилиберальному и реакционному течению. Уроженец Лиона.

[18] *Нуаро* – Жозеф Матиас Нуаро или аббат Нуаро (Joseph Mathias Noirot) (1793–1880) – преподаватель философии, ничего не публиковал, однако с 1810 по 1835 г. у него учились многие выдающиеся лионцы.

[19] *Дежерандо* – Жозеф-Мари Жерандо, или Дежерандо (Joseph-Marie Gérando, или Degérando) (1772–1842) – барон Империи, уроженец Лиона, лингвист, педагог и филантроп; считается также одним из предтеч антропологии.

[20] *Ж.-Б. Сэй* – Жан Батист Сэй (Jean-Baptiste Say) (1767–1832) – уроженец Лиона, французский классический экономист, журналист и предприниматель.

[21] *Террассон* – Жан Террасон (Jean Terrasson) (1670–1750) – уроженец Лиона, церковник, французский лиуроженец Лиона, церковник, французский литератор, эллинист и латинист.

Мораль игрушки

«Монд литтерэр», 17 апреля 1853 г. Бодлер дважды высказывал желание включить «Мораль игрушки» в Собрание своих сочинений. В том же 1853 г. он объявил о продолжении, которое так и не появилось.

[1] …*к даме Панкук.* – Эрнестина Панкук (Ernestine Panckoucke (1783–1860) была женой Шарля-Луи-Флери Панкука (1780–1844), литератора и издателя, принадлежавшего к династии издателей-литераторов. Г-жа Панкук была талантливой рисовальщицей, иллюстрировала «Медицинскую флору» (1825) и переводила прозой поэзию Гете.

[2] …*нынешнему Панкуку?* – «Нынешний Панкук» – их сын Эрнест (1808–1886), современник Бодлера, переводчик Горация и басен Федра, сменил отца и стал генеральным директором «Монитера».

[3] …*явившись под руку с г-жой Элизой Меркер…* – Эпизод относится ко времени до отъезда Бодлера в Лион (1832), потому что к моменту его возвращения в Париж (1836) поэтесса Элиза Меркер (Élisa Mercoeur) (1809–1835) уже умерла.

[4] *Я очень отчетливо помню, что г-жа Панкук была одета в меха…* – Ср. в «Фейерверках»: «Ранняя жажда женщин. Я путал запах мехов с запахом женщины… в общем, я любил свою мать за ее элегантность. Так что я был скороспелый денди».

[5] *Проанализируйте также этот огромный детский mundum…* – Mundum – мир *(лат).*

[6] *По поводу игрушки бедняка…* – Весь последующий абзац почти без изменений составил одно из «Стихотворений в прозе», которое так и называется – «Игрушка бедняка».

[7] *Puzzling question!* – головоломный вопрос! *(англ.)*

О карикатуре

Опубликована в Приложении к «Эстетическим редкостям». Речь идет о большой статье или даже о книге, оставшейся незавершенной.

[1] *…стараясь сообразоваться с указаниями г-на де Маара.* – Виктор де Маар (Victor de Maars) в течение многих лет был секретарем редакции «Ревю де Де Монд»

[2] *Мистическая цитата из Шеневьера…* – Филипп Шеневьер (1820–1899), писавший под псевдонимом Жан де Фалез. Вероятно, «мистическая цитата из Шеневьера» – это отрывок из эссе «О сущности смеха» (начиная со слов «в раю земном» и до конца абзаца), что является переработанной цитатой из «Нормандских рассказов» Жана де Фалеза.

[3] *Есть новые пассажи… о Ромейне де Хоге…* – Ромейн де Хоге (Romyen de Hooge) (1645–1708) – нидерландский барочный гравер и карикатурист.

[4] *…Яне Стене…* – Ян Стен (Jan Steen Havickszoon) (ок. 1626–1679) – нидерландский жанровый живописец, представитель Золотого века (XVII) нидерландской живописи.

[5] *…Брейгеле Старшем…* – Питер Брейгель Старший, также Мужицкий (Pieter Breughel de ïude) (ок. 1525–1569) – нидерландский живописец и график. Мастер пейзажа и жанровых сцен. Отец художников Питера Брейгеля Младшего (Адского) и Яна Брейгеля Старшего (Райского).

[6] *…Крукшенке-отце…* – Айзек Крукшенк (Isaac Cruikshank) (1756–1811) – английский карикатурист, отец Джорджа Крукшенка (George Cruikshank; 1792–1878) английского иллюстратора и карикатуриста.

[7] *…Томасе Гуде…* – Томас Гуд (Thomas Hood) (1799–1845) – английский поэт, автор юмористических и сатирических стихов.

[8] *Калло* – Жак Калло (Jacques Callot) (ок. 1592–1635) – французский гравер и рисовальщик, непревзойденный мастер офорта.

[8] *Ватто* – Жан Антуан Ватто (Jean Antoine Watteau) (1684–1721) – французский живописец и рисовальщик, один из основоположников и крупнейших мастеров стиля рококо.

[9] *…Фрагонаре..* – Жан Оноре Фрагонар (Jean-Honoré Fragonard) (1732–1806) – французский живописец, рисовальщик и гравер. Работал в стиле рококо.

[10] *…Казотте…* – Жак Казотт (Jaques Cazotte) (1719–1792) – французский писатель, автор романа «Лорд экспромтом» (1767),

фантастической повести «Влюбленный дьявол» (1772), сборника сказок «Продолжение 1001 ночи» (1788–1789). Казнен по приговору революционного трибунала.

[11] *Буали* – Луи Буали (Louis Boilly) (1761–1845) – французский художник, миниатюрист и гравер, известен в основном своими юмористическими «Сценами парижской жизни».

[12] …*Дебюкуре*… – Филибер-Луи Дебюкур (Philibert-Louis Debucourt) (1755–1832) – французский художник и гравер, известный своими жанровыми работами.

[13] …*Ланглуа дю Пон де л'Арше*… – Эсташ-Иасент Ланглуа дю Пон де л'Арш (Eustache-Hyacinthe Langlois du Pont de l'Arche) (1777–1837) – французский художник, рисовальщик и гравер и писатель, прозванный Нормандским Калло.

[14] *Раффе* – Огюст Раффе (Auguste Raffet) (1804–1860) – французский живописец, рисовальщик и гравер, сыгравший значительную роль в распространении наполеоновской легенды.

[15] …*Каульбахе*… – Вильгельм фон Каульбах (Wilhelm von Kaulbach) (1805–1874) – немецкий художник, один из наиболее значительных представителей немецкой исторической живописи. Юмор Каульбаха отчетливее всего проявился в его иллюстрациях к «Рейнеке-Лису» Гете.

[16] …*Альфреде Ретеле*… – Альфред Ретель (Alfred Réthel) (1816–1859) – немецкий исторический живописец и гравер; особенно известна его графическая сюита «Пляски Смерти».

[17] …*Тепфере*… – Родольф Тепфер (Rodolphe Töpffer, Toepffer) (1799–1846) – швейцарский писатель, политик, художник-карикатурист и педагог. Изобретатель «швейцарского комикса».

[18] …*Бертале*… – Шарль-Альбер д'Арну или Берталь (Charles Albert d'Arnoux или Bertall) (1820–1882) – французский плодовитый иллюстратор, карикатурист и гравер, один из пионеров фотографии.

[19] …*Шаме*… – Амеде де Ное, или Шам (Amédée de Noé, или Cham) (1818–1879) – французский карикатурист)

[20] *Шарле* – Никола-Туссен Шарле (Nicolas-Toussaint Charlet) (1792–1845) – французский художник и гравер, особенно преуспел в исторической литографии.

О сущности смеха

«Портфей», 8 июля 1855 г. История этого и двух других эссе о карикатуре («Несколько французских карикатуристов» и «Несколько иностранных карикатуристов») – долгая и щекотливая. Есть все основания полагать, что первая его версия датируется самое позднее 1846 г., в 1851–1853 гг. она была переработана и наконец увидела свет в момент публикации.

[1] *…эти педантичные трупы, явившиеся из холодных подземелий Института…* – То есть из подземелий Французской Академии.

[2] *Эти славные люди отбросили в сторону комедию о Робере Макере…* – Робер Макер – антигерой «Трактира Адре» (1823), трехактной мелодрамы Бенжамена Антье, Сент-Амана (Аман Лакост) и Полианта (Шапонье). Актер Фредерик Леметр (см. ниже) изменил своей игрой природу пьесы. В 1834 г. Антье написал в соавторстве с ним «Робера Макера», пьесу в 4 актах, 10 картинах, которая была запрещена. Тогда Шарль Филиппон придумал дать с помощью карандаша новую жизнь этому типу, ставшему знаменитым. Реализовать идею он попросил Оноре Домье, и тот в 1836 г. сделал для «Шаривари» серию «Сто один Робер Макер». Бандит-фанфарон стал «символической фигурой изобретателя без изобретений, основателем компаний без компаньонов… знаменитым врачом без пациентов, знаменитым адвокатом без дел…» (Шанфлери).

[3] *Эта суровость мышления и стиля хорошо подходит величественной святости Боссюэ…* – Изречение действительно принадлежит Боссюэ, Бодлер позаимствовал ее из «Максим и размышлений о комедии». Жак Бенинь Боссюэ (Jacques Benigne Bossuet) (1627–1704) – французский католический писатель, богослов, епископ (1681). Своими блестящими проповедями приобрел широкую популярность. Оказал большое влияние на церковную жизнь Франции и на развитие ее литературы. Был призван ко двору Людовика XIV в качестве воспитателя наследника престола.

[4] *….приписать ее Бурдалу…* – Луи Бурдалу (Louis Bourdaloue) (1632–1704) – французский священник и религиозный писатель. Его семнадцатитомные «Проповеди» были изданы в 1707–1734 гг.

[5] *В раю земном…* – Начиная с этих слов весь абзац является переработанной цитатой из «Нормандских рассказов» Жана де Фалеза (псевдоним Филиппа Шеневьера, см. выше). Вероятно, это та самая «мистическая цитата из Шеневьера», которая

упоминается в заметке «О карикатуре».

[6] *Возьмем для примера значительную и типическую фигуру Виргинии…* – Повесть-притча «Поль и Виргиния» появилась в 1787 г., принадлежала перу Бернардена де Сен-Пьера (1737–1814), писателя, путешественника и мыслителя.

[7] *Однако однажды, случайно, невинно, Виргиния встречает в «Пале-Рояле»…* – Галерея «Пале-Рояля» была тогда штаб-квартирой издателей.

[8] *Гаварни* – Поль Гаварни, собственно Ипполит Сюльпис Гийом Шевалье (Paul Gavarni, Hippolyte Sulpice

Guillaume Chevalier) (1804–1866), – французский график, карикатурист, иллюстратор.

[9] *…этакая рисованная диатриба против Оленьего парка…* – Олений парк – особняк в окрестностях Версаля, предназначавшийся для любовных утех короля Франции Людовика XV с многочисленными, часто менявшимися и очень юными любовницами. Инициатива создания Оленьего парка принадлежала официальной фаворитке короля маркизе де Помпадур.

[10] *…или ночных шалостей общеизвестной Австриячки.* – Австриячка – прозвище королевы Марии-Антуанетты.

[11] *…незаконные внуки знаменитого Мельмота-скитальца, великого сатанинского творения преподобного Метьюрина.* – «Мельмот Скиталец» вышел в Эдинбурге в 1820 г.

[12] *….историйку о философе, который умер от смеха при виде осла, поедавшего фиги…* – Этот анекдот приводят Валерий Максим, Лукиан, Эразм, но Бодлер, очевидно, почерпнул его у Рабле.

[13] *…на неугомонный Корсо…* – Корсо, точнее, виа дель Корсо – одна из главных улиц Старого Рима, ведущая от пьяцца Венеция к пьяцца дель Пополо.

[14] *Мне надолго запомнится первая английская пантомима, которую я видел.* – «Арлекин», английская пантомима в трех актах и одиннадцати картинах, представлялась в театре Варьете с 4 августа по 13 сентября 1842 г.

[15] *…движимым странными пружинами созданием, к которому нас приучил достойный сожалений Дебюро.* – Жан-Гаспар-Батист Дебюро или Ян-Кашпар Дворжак, поскольку по матери был чехом (Jean-Gaspard-Baptiste Deburau – Jan Kašpar Dvorák) (1796–1846), – знаменитый французский мим, создавший образ Пьеро (адаптировав для французской публики персонаж Педролино из итальянской комедии масок), с которым стал неразрывно связан. Блистал на сцене знаменитого театра «Фюнамбюль», располагавшегося на «бульваре Преступлений». Образ

«французского Пьеро» подхватил его сын, Шарль Дебюро (1829–1873).

[16] *…то за счет Арлекина, то Кассандра, то Леандра…* – Кассандр, Леандр и далее Коломбина – персонажи комедии масок.

[17] *…и, проявив больше предусмотрительности, чем святой Дени…* – Святой Дени (Saint Denis), или Дионисий Парижский, – христианский святой III века н. э., первый епископ Парижа (тогда Лютеции), священномученик. По преданию, во время гонений на христиан был обезглавлен на вершине Монмартра, но подобрал свою отсеченную голову, прошествовал с ней до храма и только там пал мертвым.

[18] *…«Даукус Карота, Морковный король» (у некоторых переводчиков «Королевская невеста»)…* – В сборнике «Серапионовы братья», 1821; daucus carota – латинское название моркови.

Биографии сумасбродов

Опубликовано анонимно в «Репюблик дю пепль», 1850.

[1] *Состязаясь с Леандром, он переплыл Геллеспонт, при том что никакая новоявленная Геро не призывала его с противоположного берега.* – Леандр – юноша из Абидоса в Троаде, полюбивший Геро, жрицу Афродиты в Сесте, на другом берегу пролива Геллеспонт. Каждую ночь он переплывал пролив, двигаясь на огонь, который Геро зажигала на башне. Однажды огонь погас, и Леандр утонул, а Геро с отчаяния бросилась в море.

[2] *Самый известный из всех – капитан Барклай…* – Роберт Барклай Алардис (Robert Barclay Allardis) (1779–1854).

[3] *…он цитирует дигесты…* – Дигесты, или Пантекты, – основная часть компиляции Юстиниана I, известной как «Кодекс Юстиниана» и состоящая из 50 книг. Дигесты содержат в себе высказывания ведущих римских юристов классической, позднеклассической и послеклассической эпох по самым разным вопросам частного, уголовного и международного права.

[4] *…принадлежал графу Прованскому…* – Граф Прованский стал французским королем под именем Людовика XVIII (1815–1824).

[5] *…король театра – Тальма.* – Франсуа-Жозеф Тальма (François-Joseph Talma) (1763–1826) – французский актер, реформатор театрального искусства. Его творчество знаменовало собой переход от классицизма к романтизму.

[6] *После смерти Оросмана…* – Оросман – одна из ролей Тальма.

[7] *…им завладел колбасник с хорошо известной фамилией, г-н Веро.* – Бенуа Веро (Benoît Véro), колбасник с улицы Мон-), тескье, объединившись с другим колбасником по имени Дода, построил пассаж «Веро-Дода» на Больших бульварах, открывшийся в 1826 г.

Филибер Рувьер (Philibert Rouvière)

В альбоме «Новая галерея ныне живущих драматических актеров» с гравюрами Шарля Жоффруа, 61-я заметка (конец декабря 1855 г. или начало января 1856 г.); изд-во «Либрери театраль»; «Артист», 1 декабря 1859 г.; «Романтическое искусство».

[1] *Он родился в Ниме, в 1809 году.* – Бодлер ошибается: Рувьер родился в1805 г. (умер в Париже в 1865 г.).

[2] *…он попросил Жоанни…* – Жоанни (Joanny) (1775–1849) после бурной карьеры художника, солдата, бродячего актера в 1819. поступил в «Одеон». Играл в «Комеди Франсез».

[3] *…взял несколько уроков у Мишло…* – Мишло (Michelot) (1786–1856) принадлежал к «Комеди Франсез» с 1805 по 1831 г.; с 1833 по 1851 г. был преподавателем Консерватории.

[4] *…его приняли в «Одеон», которым тогда управляли гг. Эпаньи и Лире.* – Вьоле д'Эпаньи (d'Ėpagny) (1793–1868) – плодовитый драматург. Огюст Лире (Lireux) (1810–1870) – вместе с Эпаньи возглавил «Одеон» в 1841 г. (а не в 1839 г., как пишет Бодлер) и в 1843 г. поставил там «Лукрецию» Понсара.

[5] *…в «Короле Лире»…* – Адаптация пьесы Шекспира Соважем и Дюомом в 1844 г.

[6] *…в «Макбете» Дюси…* – Жан-Франсуа Дюси (Jean-François Ducis) (1733–1816) – французский писатель и поэт.

[7] *«Лекарь своей чести»…* – Адаптация Ипполитом Люка пьесы Кальдерона.

[8] *…в «Герцоге Альба»…* – «Герцог Альба в Брюсселе, или Бельгия под владычеством Испании» – драма Анри Самюеля (1848).

[9] *«Старый консул»* – трагедия Артюра Понруа, поставленная в 1844 г..

[10] *…в переводной «Антигоне»…* – «Антигона» Софокла была адаптирована в 1844 г. Полем Мерисом и Огюстом Вакери, двумя сторонниками В. Гюго.

[11] *Г-н Бокаж…* – Актер Пьер Бокаж (Bocage) (1797–1863) сменил Лире на посту директора «Одеона».

[12] *…вызванный Рувьером восторг засвидетельствован в статье Жюля Жанена…* – «Журналь де деба», 21 сентября 1846 г.

[13] *Отныне он принадлежал к труппе Исторического театра…* – Театр был основан в 1847 г. и недолго руководим Александром Дюма. Он же автор «Королевы Марго» в соавторстве с Огюстом Марке (1845).

[14]…*в «Графе Эрманне»*… – Другая пьеса Александра Дюма (1849).

[15]…*образ Мазаньелло в спектакле «Сальватор Роза».* – Драма актера и драматурга Фердинанда Дюге (1851).

[16] …*в театре «Гэте», где с несравненным блеском сыграл роль Мордаунта*… – В «Мушкетерах» А. Дюма (1844). Бодлер написал Сен-Виктору, что видел пьесу семь раз.

[17] …*создал образ маэстро Фавиллы*… – «Маэстро Фавилла» – драма Жорж Санд (1855).

[18] Sui generis – только ему присущим *(лат.)*.

[19] *Только г-н Жанен, так нахваливавший актера несколько лет назад, захотел сделать его причастным к неудовольствию, которое ему причинила пьеса.* – Статья в «Журналь де Деба», 24 сентября 1855 г.

[20] «…*какие мысли или чувства появятся у меня в голове или сердце соответственно моей физиономии».* – Эдгар По «Украденное письмо» из «Необычайных историй». Пикантность цитаты том, что приведенные слова «философа» принадлежат в рассказе хитрому мальчишке.

Драматургические опыты

КОНЕЦ ДОН ЖУАНА

Первая публикации в «Посмертных произведениях» (издание Э. Крепе, 1887).

[1]*…обладает своего рода сообразительностью на манер Франклиновой. Этот плут и напоминает Франклина.* – Направлено против Франклина как родоначальника прогрессистов. Бенджамин Франклин (Benîamin Franklin) (1706–1790) – американский политический деятель, дипломат, ученый-естествоиспытатель, изобретатель, журналист и издатель, масон, один из лидеров Войны за независимость США.

[2] *Тень Катилины…* – Луций Сергий Катилина (Lucius Sergius Catilina; ок. 108 до н. э. – 62 до н. э) – глава заговора в Древнем Риме, получившего от него свое имя. Его образ наверняка импонировал Бодлеру.

ПЬЯНИЦА

Первая публикация в «Посмертных произведениях» (издание Э. Крепе, 1887) с купюрами; первая по-настоящему полная публикация в «Переписке» той же коллекции. Планировалась сначала для «Одеона», потом для театра «Порт-Сен-Мартен» (для этого театра в сотрудничестве с директором, Марком Фурнье) и, наконец, для «Гэте» (предполагалось, что главную роль сыграет Филибер Рувьер), но драма так и осталась на бумаге. Тиссеран, с которым у Бодлера, похоже, состоялся предварительный разговор, писал ему: «Основа, о которой вы мне говорите, солидна: фантазии, леность, нищета, пьянство и убийство. С пятью этими нотами можно сочинить ужасную мелодию!»

[1] *Я получил от Вас, дорогой г-н Тиссеран…* – Жан-Ипполит Тиссеран (Jean Hippolyte Tisserant) (1853–1858) – в то время один из наиболее успешных актеров «Одеона».

[2] *…я уже располагал песней, мелодия которой кажется ужасно тоскливой и произведет в театре великолепный эффект…* – Вариант этой песни, «Продольные пильщики», был в сборнике «Народные песни французских провинций» («Либрери нувель», 1860).

[3] *…может стать «Песней об иве»…* – Песня Дездемоны из драмы Шекспира, точнее, из оперы Верди «Отелло», рано познала самостоятельное существование и успех. Версия Дуси фигурирует

в сборнике «Народные песни Франции».

[4] *Правда ли, что Руайе навязывает свое тайное сотрудничество?* – Альфонс Руайе (Alphonse Royer) (1803–1875) был тогда одним из директоров «Одеона», театра, в котором играл Тиссеран. Специализировался в написании либретто.

МАРКИЗ ПЕРВОГО ГУСАРСКОГО

Впервые опубликовано Эженом Крепе в «Посмертных произведениях» в 1887 г. Бодлер адаптирует новеллу Поля де Молена «Страдания гусара», с которой начинался сборник «Характеры и рассказы времени» («Мишель Леви Фрер», 1853). Из их переписки следует, что они даже намеревались работать вместе, но Бодлер решил взять в подмогу человека театра, «самого знаменитого и самого глупого». Молен, видимо обескураженный таким решением, сам сделал драму по своей новелле с тем же названием.

[1] *Г-на Остена…* – Ипполит Остен (Hippolyte Hostein) (1814–1879) в то время был директором театра «Гэте» (ему же Бодлер хотел передать и «Пьяницу»).

[2] *…который повел себя неотразимо, как Ней и Лабедуайер…* – Мишель Ней (Michel Ney) (1769–1815) – маршал наполеоновской армии, во время Ста дней перешел на сторону Наполеона. Был осужден и сам руководил своим расстрелом. Шарль Анжелик Юше Лабедуайер (Charles-Angélique Huchet de La Bédoyère) (1786–1815) – французский военачальник, служил в наполеоновских войсках. После отречения Наполеона присягнул Бурбонам. Однако во время Ста дней опять примкнул к императору и увлек своим примером всю армию. Участвовал в битве при Ватерлоо, после нее вернулся в Париж, где принял участие в заговоре против Бурбонов. Был арестован, судим и расстрелян.

[3] *Можно ввести здесь как обрамление «Пафос» или сады Тиволи.* – Первый Тиволи на месте Лондонской улицы посещался реакционерами при Директории. Второй, почти на том же месте, был знаменит при Реставрации: это был сад с концертным и танцевальным залами и многочисленными аттракционами – русскими горками, балаганами фигляров, ярмарочных геркулесов и плясунов на канате. «Пафос» – место развлечений более темное. Это увеселительное заведение в Клиши, в путеводителях 1825-го и 1828 г. по Парижу фигурирует лишь его название, без уточнений; хотя название вызывает в памяти Венеру, родившуюся на Пафосе близ Кипра.

[4] *…граф де Тиме захотел жениться на м-ль д'Эвре, которая была, вероятно и даже наверняка, его дочерью.* – Молен не делает

м-ль д'Эвре дочерью графа де Тиме. Эта мрачная идея принадлежит исключительно Бодлеру. Возможно, здесь зародыш романа или новеллы – в самом деле, мы находим в списках Бодлера два названия – «Воспитание чудовища» и «Девственная любовница», – близкие друг другу.

[5] *Я оставляю в вашей невинной душе опыт старого висельника.* – Висельниками (точнее – roués, то есть достойными колесования) называли товарищей Филиппа Орлеанского по дебошам.

ИДЕИ И СПИСКИ ПЛАНИРУЕМЫХ ПЬЕС

[1] *…улаживающий дела всех окружающих на манер Ардуэна (драма Дидро).* – Ардуэн – протагонист комедии Дидро «Хорош он или дурен?», которой Бодлер живо заинтересовался в 1854 г. Бодлер настаивал перед Остеном, тогда директором «Гэте», чтобы тот ее поставил. Остен ответил отрицательно.

Д'Оревильи – очевидно, Жюль Амеде Барбе д'Оревильи (Jules Amédée Barbey d'Aurevilly) (1808–1889) – француз-

(1808–1889) – французский писатель и публицист, эстет и денди.

ДРАМЫ

[1] *«Фалкленд» (Калеб Уильямс).* – Образ Фалкленда, героя «Things as they ar; or, Adventures of Kaleb Williams» (Лондон, 1794), знаменитого романа Годвина, воплощающий в себе страстный протест против гражданских институтов и уголовного законодательства Англии, сделал его автора одним из отцов анархизма.

Набросок книги о Бельгии

Эжен Крепе использовал главы 24 и 25 в «Посмертных произведениях» 1887, затем опубликовал «Набросок» с купюрами в «Ревю д'Ожурдюи» 15 марта 1890 г.

ПЕРВЫЙ ФРАГМЕНТ

[1] *Что бы ни говорил Дантон…* – Жорж-Жак Дантон (1759–1794) – политический деятель эпохи Великой французской революции. Незадолго до своего ареста Дантон будто бы ответил друзьям, предлагавшим ему бежать из Франции: «Можно ли унести родину на подошвах своих башмаков?»

[2] *Как Жубер благодарил Бога…* – Высказывание на самом деле принадлежит Жоржу Фарси, молодому несчастному герою Июльских дней; его цитирует Сен-Бев, у которого, видимо, Бодлер его и почерпнул.

[3] *Кейптаун пахнет овчиной.* – Наверняка воспоминание о путешествии на Реюньон и Маврикий, которое на обратном пути позволило Бодлеру посетить Кейптаун.

[4] *Бельгийское тщеславие в Мексике.* – Очевидно, имеется в виду бельгийский зкспедиционный корпус для войны в Мексике; не надо забывать, что Максимилиан Австрийский, император Мексики, был женат на дочери Леопольда I Мари-Шарлотте.

[5] *Виктор Жоли (*Victor Joly) – бельгийский писатель и журналист, приверженец Виктора Гюго; с 1852 г. главный редактор газеты «Санчо».

[6] *Воксхолл* – старинный зал для представлений, расположен в Брюссельском парке позади Королевского паркового театра.

[7] *Писающий и Блюющий* – национальные памятники. Первый – знаменитый брюссельский Маннекен Пис, «Писающий мальчик», второй – безымянный фонтан, находящийся неподалеку.

[8] *История художника, пытавшегося всучить портрет Джефферсона Дэвиса…* – Джефферсон Финис Дэвис (Jefferson Finis Davis) (1808–1889) – американский военный и политический деятель, первый и единственный президент государства южан во время Гражданской войны – Конфедеративных Штатов Америки.

[9] *Атенеумы.* – Атенеум – среднее учебное заведение в Бельгии.

[10] *Г-н Ганон и г-н Альтемейер, которого Прудон называл «этим старым хрычом».* – Жозеф-Дезире Ганнон (Joseph-Désiré Hannon) (ректор с 1864 по 1865 г.) – профессор естественных наук в вольном университете Брюсселя; Альтмейер – Жан-Жак Альтмейер (Jean – Jacques Altemeyer) (ректор с 1863 по 1864 г.) –

профессор древней истории того же университета; оба были деканами. Прудон Пьер-Жозеф (Pierre-Joseph Proudhon) (1809–1865) – французский политик, публицист, экономист, философ и социолог. Будучи членом французского парламента, стал первым, кто назвал себя анархистом.

[11] *Один-два куплетиста, отвратительные обезьяны, подражающие скабрезностям Деранже.* – Деранже (Déranger) – известный в то время парижский куплетист.

[12] *…имитатор копиистов подражателей Шанфлери.* – Шанфлери (Champfleury), настоящее имя Жюль Юссон (1821–1889), – французский писатель. Был близок к натурализму и привержен идее социально-активного искусства.

[13] *Бельгийский свободомыслящий…* – Свободомыслящие – настроенные против доминирования Римско-католической церкви.

[14] *У Брюсселя есть свой объект для насмешек – городок Поперинг. Это их Карпантра, их Беотия*. – Город

Поперинг (или Поперинге) находится в западной части провинции Западная Фландрия, всего в нескольких километрах от границы с Францией. Славится разведением хмеля. Карпантра – город в Провансе, на юго-востоке Франции. Начиная с XIII в. город был одним из центров французских евреев, бежавших в папские владения от преследований короля Филиппа Красивого. Беотия – область Древней Греции, граничившая с Аттикой. Афиняне считали беотийцев некультурным, туповатым и безразличным к знаниям народом.

[15] *Представление «Иезуита» Пиксерекура…* – Рене-Шарль Гильбер де Пиксерекур (René-Charles Guilbert de Pixerécourt) (1773–1844) – французский драматург, театральный деятель, библиофил; создатель жанра бульварной мелодрамы, писал также исторические и героические мелодрамы, водевили и феерии.

[16] *Партия Богоедов.* – То есть благочестивцев, набожных людей, намек на поедание плоти Христовой во время евхаристии. Во французском языке Mangeur de bon Dieu существовало лишь как арготизм, потому Бодлер и удивляется, что в Бельгии на полном серьезе называют так политическую партию.

[17] *…бельгийский Поль-Луи Курье…* – Поль-Луи Курье де Мере (Paul-Louis Courier de Méré) (1772–1825) – французский памфлетист; был убит неизвестными.

[18] *Смотреть литографию Ропса «Похороны».* – Фелисьен Ропс (Félicien Rops)(1833–1898) – бельгийский художник, рисовальщик, гравер и иллюстратор, был тесно связан с модернистскими и символистскими движениями. Первоначальную известность приобрел как карикатурист, работавший в области политической

и бытовой карикатуры. Бодлер, с которым живописец познакомился в 1864 г., произвел на Ропса огромное впечатление. Литография «Похороны» была создана в 1863 г.

[19] *Аннексия – тема бельгийских разговоров.* – Французская пресса в тот момент, когда Бодлер был в Бельгии, в самом деле неоднократно делала намеки на аннексию ее Францией. К тому же присутствие французских изгнанников на ее территории не облегчало взаимоотношения между обеими странами.

[20] *И к тому же бельгийские дамы познакомятся с тюркосами…* – Тюркосы – алжирские стрелки во французских колониальных войсках.

[21] *…нелепый панегирик: Леопольд и Вапро.* – Вапро посвятил самому себе довольно длинную заметку в составленном им же «Словаре современников» (1858).

[22] *Пенсия, которую он получал от Наполеона III.* – Пенсия объясняется тем фактом, что вторым браком (1832) Леопольд I был женат на Луизе Орлеанской, дочери Луи-Филиппа (ум. в 1850 г.).

[23] *Анекдот о садовнике.* – Бодлер путает: это Шарлотта Английская, первая супруга будущего короля бельгийцев, подарила садовнику Библию из своей библиотеки, о чем писали газеты в 1818 г., в год смерти принцессы, как о примере доброты и простоты душевной.

[24] *Вторжение герцогини Брабантской с детьми.* – Герцогиня Брабантская – Мария-Генриетта Австрийская, жена старшего сына короля, взошедшего на престол по смерти отца под именем Леопольда II. Что касается королевской любовницы, Аркадии Кларэ, преданно выполнявшей при умиравшем монархе роль сиделки, то Бодлер, очевидно, винит его в том, что он не сумел отстоять ее интересы перед бельгийским правительством, которое отказалось признать за ней и их общими детьми дворянский титул (приобретенный им для них в Германии вместе с землями). Сразу же после смерти Леопольда I она была вынуждена спешно покинуть Бельгию, оставив свой купленный на его деньги замок, которым вскоре завладел Леопольд II.

[25] *Новый король вступает под музыку «Грядет владыка брадатый…»…* – Имеется в виду «Процессия царей Эллады» (партия Агамемнона) из оперы-буфф Оффенбаха «Прекрасная Елена».

[26] *Позитив* – небольшой орган.

ВТОРОЙ ФРАГМЕНТ

[1] *Нет никаких художников, за исключением… Лейса.* – Хендрик Лейс (Hendrik Leys) (1815–1869) – бельгийский

живописец и гравер. В 1835 г. приехал в Париж, где попал под влияние художников-романтиков. Был «подражательным живописцем», в том смысле, что по его работам можно определять школы, которые он изучал, прежде чем рисовать свои картины. Отошел от романтизма под влиянием французских художников-реалистов Гюстава Курбе и Жана-Франсуа Милле. В 1862 г. получил звание барона.

[2] *Несколько страниц о постыдном любителе… по фамилии Вирц…* – Антуан Вирц (Antoine Wiertz) (1806–1865) – бельгийский живописец. Его огромное полотно «Битва греков с троянцами за тело Патрокла», выставленное в 1839 г. в Париже, не имело успеха. Свои лучшие произведения – визионерские, романтические композиции, связанные по духу с революцией 1848 г., – Вирц создал в Брюсселе. Его живопись сегодня не полностью сохранилась, потому что он экспериментировал с разнообразными живописными материалами, которые разрушались со временем.

[3] *Вербоковен* – Эжен Вербоковен (Eugène Verboeckhoven) (1799–1881) – отец издателя Вербоковена, компаньона Лакруа (у которых Бодлер хотел опубликовать свое Полное собрание сочинений), написал портреты Карле и Ораса Верне.

[4] *Портаельс… Вандерехт…* – Картины Портаельса (Portaëls) (1818–1895) и Ван дер Хехта (Van der Hecht), в написании Бодлера: Vanderecht (1817–1891) – Бодлер мог видеть в герцогском дворце (ныне дворец Академии), на экспозиции Тронной площади в Брюсселе и в коллекции Готхальса в Антверпене.

[5] *Дюбуа* – Луи Дюбуа (Louis Dubois) (1830–1880) – бельгийский художник-пейзажист.

[6] *Мари Коллар* – Мари Коллар (Marie Collart) (1842–1911) – бельгийская пейзажистка, в основном самоучка, взяла кисточки по примеру молодых художников, работавших на пленэре. Открыла для себя Милле, Курбе и Коро. Считалась одной из надежд бельгийского реализма.

[7] *Жозеф Стевенс* – Жозеф Стевенс (Joseph Stevens) (1816–1892) – бельгийский художник, один из первых примкнувших к реалистическому направлению. Любил изображать собак. Бодлер посвятил ему одно из стихотворений в прозе в «Парижском сплине», посвященное собакам.

[8] *Альфред Стевенс* – Альфред Стевенс (Alfred Stevens) (1823–1906) – бельгийский художник, младший брат Жозефа.

[9] *Виллемс* – Флоран Жозеф Мари Виллемс (Florent Joseph Marie Willems; Бодлер пишет Wilhems) (1823–1905) – бельгийский художник, рисовальщик и реставратор.

[10] *Кейзер* – Никез де Кейзер (Nicaise de Keyser) (1813–1887) – бельгийский художник, подражал старым мастерам.

[11] *Галле* – Луи Галле (Louis Gallait) (1810–1887) – бельгийский живописец, акварелист и гравер.

[12] *Брюссель – столица мира, Париж – провинция.* – Вирц действительно выпустил брошюру с таким названием.

[13] *Архитектура. Церкви. Культ.* – Эта глава одна из самых интересных в «Наброске», свидетельствует о первом знакомстве Бодлера с барокко и барочной архитектурой. В то время термина «барокко» в словаре эстетики еще не было.

[14] *Кобергер* – Венцель Кобергер (Wenceslas или Wenzel Koebergher или Vincenzo Coebberger) (1561 или 1557–1634) – фламандский художник, архитектор, инженер, нумизмат, археолог, яркий представитель эпохи Возрождения.

[15] *Файдхербе и Франкарт…* – Лукас Файдхербе (Lucas Faydherbe или Faiîdherbe) (1617–1697) и Якоб Франкарт (Jacob Franquart) (1583–1651) – архитекторы и скульпторы, построившие церковь бегинок в Мехельне.

[16] *…всадник на крыше…* – Конная статуя Карла Лотарингского на крыше Дома пивоваров.

[17] *…курьезную разновидность мебели, именуемую кабинетом.* – Кабинет – шкаф с ящичками, предназначенными для хранения ценных предметов. Фронтальная часть в два этажа – обычно настоящий маленький фасад. Эти предметы мебели барочного стиля и датируются второй половиной XVI в. Встречается много декоративных элементов архитектуры барокко: колонки с капителями, антаблементы, фризы и т. п.

[18] *До обстрела Виллеруа.* – От этого обстрела (1695) сильно пострадала Главная площадь. Герцог де Виллеруа (Fran çois de Neufville duc de Villeroy), назначенный маршалом Франции, притом, что ранее не занимал высоких командных должностей и располагал малым опытом, отдал приказ о варварском обстреле Брюсселя.

[19] *Ваутерс* – Альфонс Ваутерс (Alphonse Wauters) (1817–1898) – бельгийский историк и архивист, автор «Истории Брюсселя» (1843).

[20] *Существование Кобергера, архитектора церкви бегинок, августинцев и бригиттинок, мне было открыто журналом «Магазен питтореск».* – Эта неподписанная статья о Кобергере (1560–1622) появилась в «Магазен питто-реск» в январе 1865 г. Она восхваляла также таланты Кобергера как живописца.

[21] *…аналогии с кораллами, мадрепорами…* – Имеются в виду мадрепоровые полипы и звездчатые кораллы.

[22] *…по поводу чуда с зарезанными облатками.* – «Зарезанные

облатки» – намек на чудо в Лувене. В XIX в.

молодой человек, работавший в церкви Св. Екатерины, якобы завладел освященными облатками и продал их богатому еврею. Тот принес облатки в синагогу, где его единоверцы проткнули их кинжалами – и брызнула кровь. На некую еврейку, присутствующую при этом, снизошла благодать: она собрала облатки и отнесла их епископу Кельнскому, изъявив желание креститься.

[23] *Ex v°2°* – приношения по обету, картина или табличка с выражением благодарности.

[24] *Стиль театральный, на манер Ресту*. – Очевидно, Эсташ Ресту (Eustache Restout) (1655–1743) – французский архитектор, художник, скульптор и гравер, представитель обширного семейства художников Ресту.

[25] *Луи де Гонзаг, Станислас Коцка, Франсиско-Хавьер, святой Франсуа Режис* – католические святые.

[26] …к *беатификации.* – Беатификация – причисление к лику блаженных.

[27] *Дом Плантена*. – Христоф (Христоффель) Плантен (*фр.* Christoph Plantin или *фламанд*. Christoffel Plantiîn) (ок. 1520–1589) – фламандский издатель и книгопечатник, организатор и владелец одной из крупнейших типографий Европы.

[28] *Ридек, бал и проституция.* – Riddecks *(фламанд.)* – название танцевальных залов, посещаемых в основном моряками.

[29] *Торжественность Квентина Метциса.* – Квентин Метцис (Quentin Metzys) (1466–1530) – фламандский художник эпохи Возрождения, основатель антверпенской школы живописи.

[30] *Джеймс Тиссо* – Джеймс или Жак-Жозеф Тиссо (James Tissot) (1836–1902) – французский художник и гравер, работал в Англии.

[31] *Город Вобана*. – Себастьен Ле Претр маркиз де Вобан (Sébastien Le Prestre, marquis de Vauban) (1633–1707) – выдающийся военный инженер, маршал Франции, писатель.

[32]*…Ван дер Мелена…* – Адам-Франсуа ван дер Мелен (Adam-François van der Meulen) (1632–1690) – француз– van Meulen) французский художник, уроженец Брюсселя.

[33]*…Фенелона…* – Франсуа Салиньяк маркиз де ла Мот Фенелон (François de Salignac de La Mothe-Fénelon) (1651–1715) – знаменитый французский писатель, видный деятель французской католической церкви, архиепископ. Будучи воспитателем наследника престола (внука короля Людовика XIV), Фенелон написал для своего малолетнего ученика назидательный философско-утопический роман «Приключения Телемака» – о том, каким должен быть настоящий государь и как надо

управлять народом и государством.

[34] *Жувене* – Жан Батист Жувене (Jean Baptiste Jouvenet) (1644–1717) – французский исторический живописец.

[35] *Риго* – Иасент Риго (Hyacinthe Rigaut) (1659–1743) – французский живописец, известнейший портретист, создатель парадных и камерных портретов королевской семьи и аристократии.

[36] *Воспоминания о «Налое».* – «Налой» – героико-комическая поэма Буало.

[37] *Церковь реколлетов.* – Реколлеты (*лат.* ordo fra– fra– trum minorum recollectorum) – орден францисканцев-«созерцателей», возникший после реформы, про ве ден ной в Испании в 1438 г.

[38] *Николаи, лже-Рубенс.* – Следующее упоминание о Николаи говорит о том, что в мозгу Бодлера явно была путаница между братом Жаком Николаи, динанским художником, и Никола Николаи (Жан Перес). Этот последний (1667–1729) был превосходным копиистом Рубенса. Он делал порой гравюры на меди с полотен Рубенса и продавал их как подлинные эскизы мастера. Работы брата Николаи Бодлер мог видеть в Сент-Обене.

[39] *Улица слепых зябликов.* – Зябликов ослепляли, чтобы они лучше пели.

[40] *…нынешний Леопольд II – президент Зябличной академии.* – Общество зябличников, насчитывавшее несколько веков и имевшее свое знамя и Капитана зябличников (sic!), в 1850 г. оказалось под угрозой распада.

[41] *Портрет Фелисьена Ропса…* – Фелисьен Ропс (см. выше) стал известен еще в Париже, но возможно, что они познакомились в Бельгии благодаря Пуле-Маласси, чьи книги Ропс иллюстрировал. Впоследствии Ропс нарисует и выгравирует фронтиспис Бодлеровых «Обломков».

[43] *Поискать его истоки (де Бросс).* – Де Бросс, опубликовавший в 1858 г. «Дружеские письма», интересовался во время своей поездки по Италии барочной архитектурой, но объяснения этого стиля не дал.

[42] *Три значительные церкви: реколлетов, Сент-Обен, Сен-Лу.* – Эти три церкви действительно шедевры барокко, которые нельзя спутать с иезуитским искусством. Церковь Сент-Обен никогда не принадлежала Обществу Иисусову. Церковь Нотр-Дам, называемая церковью реколлетов (см. выше), была перестроена в середине XVIII в. Сент-Обен, кафедральный собор Намюра, был построен по планам тессинского архитектора Гаэтано Маттео Пизони начиная с 1751 г. Сен-Лу принадлежала иезуитам, прежде чем стать приходской церковью. Церковь совершенно барочная своим сводом и убранством, тем не менее своими аркбутанами и

крестовыми частями трансепта принадлежит к концу готики.

[44] *Церковь Сен-Лу, мрачное и галантное чудо. <…> Интерьер катафалка, расшитый черным, розовым и серебром.* – Именно в церкви Сен-Лу, отправившись с визитом к Ропсу, Бодлер рухнул, сраженный параличом в середине марта 1866 г.; его спешно доставили в Брюссель.

[45] *Былой город взбунтовавшихся мужланов…* – В 1537 г. жители Гента отказались платить дополнительные налоги для войны Карла V с французским королем.

В итоге император разрушил городские стены, ликвидировал большинство привилегий Гента и приказал знатным жителям города явиться к нему с петлями на шее в знак покорности.

[46] *Шедевр, приписываемый Микеланджело.* – «Мадонна Брюгге» – мраморная статуя Богоматери с младенцем Христом действительно создана Микеланджело в 1501–1504 гг. Это единственная статуя мастера, вывезенная из Италии еще при его жизни.

[47] *Noli me tangere* – не тронь меня *(лат)*.

ОТДЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

[1] *Для этих что-нибудь особо тщательное. Их возмутительная фамильярность.* – Очевидно, для «добровольных изгнанников».

[2] *Отцы Лорике демократии*. – Жан-Никола Лорике, известный как отец Лорике (Père Loriquet Jean-Nicolas) (1767–1845) – иезуит-педагог, миссионер и проповедник.

[3] *Откровения Телемака*. – Отсыл к роману «Приключения Телемака» Фенелона (см. выше).

[4] *Старые глупцы, старый Лапалис.* – Рыцарь де Ла Палис (Lapalisse или la Palisse) – военачальник в войске французского короля Франциска I, павший при Павии, в честь которого его солдаты сочинили неуклюжую «лапалиссаду» – песню, ставшую образцом очевидного общего места, избитой истины. Здесь «старый Лапалис» надо понимать как «старая песня», «набивший оскомину припев».

[5] *Я не только буду счастлив сам стать жертвой, но не прочь побыть и палачом – чтобы прочувствовать Революцию обоими способами!* – Та же мысль высказывается Бодлером примерно в тех же выражениях в «Моем обнаженном сердце», I, 3.

Письма желчного человека

Книга планировалась как сборник полемических статей. Первая публикация – в «Посмертных произведениях», 1887.

[1] *Вильмен* – Абель-Франсуа Вильмен (Abel-François Villemain) (1790–1870) – французский писатель и дарственный деятель, критик и историк литературы.

[2] *Посмотрите на Дюрюи.* – Виктор Дюрюи (Victor Duruy) (1894–1836) – французский политический деятель и историк, министр народного образования при Второй империи.

[3] *Самодовольный Поль де Кок.* – Шарль Поль де Кок (Charles Paul de Kock) (1793–1871) – французский романист и драматург, автор бульварных романов.

[4] *Фразочки «Века». Пчелы. Японцы*. – В конце августа 1860 г. Бодлер передает Маласси «недавние выражения, образцы парижской глупости», из которых одно о пчелах – «дорогие маленькие республиканки!..» – приписывают Леону Пле, редактору «Века». О японцах см. «Мое обнаженное сердце» XXII, 37.

[5] *Воздушные шары. Упразднение войны.* – В письме Фрессу от 18 февраля 1860 г. Бодлер упоминает среди «смешных увлечений» Гюго «спасение рода человеческого с помощью воздушных шаров». Это увлечение разделял и Эмиль де Жирарден, слова которого приводит г-жа д'Агу в своем дневнике от 13 августа 1862 г.: «Если будет найден способ управления воздушными шарами, это уничтожит войну».

[6] *Жакото* – Жан-Жозеф Жакото (Jean-Joseph Jacotot) (1770–1840) – французский педагог, автор универсального метода обучения.

[7] *Место, изукрашенное каленым железом пера г-на Геру*. – Адольф Жорж Геру (Adolphe Georges Guéroult) (1810–1872) – французский публицист.

Мысли, афоризмы

[1] *О некоторых современных предрассудках.* – Опубликовано в приложении к «Романтическому искусству», 1885, изд. Кальман Леви.

[2] *О г-не де Ламартине…* – Альфонс де Ламартин (Al– Al–phonse Marie Louis de Prat de Lamartine) (1790–1869) – французский писатель, поэт и политический деятель.

[3] *О приятной религии – г-н Лакордер…* – Жан-Батист-Анри Лакордер, в монашестве отец Анри-Доминик Лакордер (Jean-Baptiste-Henri Lacordaire, le père Henri-Dominique Lacordaire) (1802–1861), – французский проповедник, журналист и политический деятель, восстановил во Франции доминиканский монашеский орден.

[4] *О лже-Аврорах.* – Вероятно, намек на Жорж Санд.

[5] *Из альбома Филоксена Буайе.* – Филоксен Буайе (Philoxéne Boyer) (1825–1867) – французский писатель)

[6] *…itam impendere vero…* – «Зависеть своей жизнью только от истины» – из Ювенала, Сатира IV, стих 91.

[7] *Из альбома Эдуара Гарде.* – Эдуар Гарде (Edouard Garuard Gardet) – литературовед; друг и душеприказчик Шарля Асселино (см.).

[8] *Из записной книжки Шарля Асселино.* – Шарль Асселино (Alexandre-Charles Asselinau) (1820–1874) – французский литературовед, писатель и критик; написал много сочинений по истории литературы и искусств. Друг Бодлера.

[9] *Кюстин* – Астольф Луи Леонор маркиз де Кюстин (Astolphe-Louis-Léonor, Marquis de Custine) (1790–1857) – французский аристократ и монархист, писатель, путешественник, автор записок о России, которую он посетил в 1839 г. Можно провести параллель: как у Кюстина было полное неприятие России, так и Бодлер проявил полное неприятие Бельгии.

[10] *…Альф[онс] Рабб…* – Альфонс Рабб (Alphonse Rabbe) (1786–1830) – французский писатель романтик. Собрание его стихотворений в прозе, эссе и афоризмов «Альбом пессимиста» вышло посмертно.

Фабулы и названия романов и новелл

Первая публикация – в «Посмертных произведениях», 1887.

[1] *…посмотреть мистику Герреса.* – Йоганн Йозеф фон Геррес (Johann Joseph von Goerres) (1776–1848) – немецкий католический публицист, историк, светский теолог, проповедовал мистические идеи.

[2] *Посмотреть вопрос по султанше Алиде.* – Султанша Алида Эльмирская – месмерическая целительница, выдававшая себя за индийскую принцессу. Оказалась замешана в судебном процессе, отчет о котором был дан в «Газет де Трибюно» (1 октября 1858 г.) под заголовком «Узурпация дворянских титулов. Ношение иностранных наград». Возможно, Бодлер хотел сделать из этого новеллу «Ярмарка наград» (см.).

[3] *Арман Баше* – Арман Баше (Arman Baschet) (1829–1886) – французский литератор, архивист, журналист и полемист, при случае пользовался псевдонимом Поль Дюмон (Paul Dumont). Переписывался с Бодлером и Теофилем Готье.

[4] *Шиндерханнес* – (Schinderhannes) – знаменитый немецкий разбойник XVII в.

[5] *…вернуться к де Саду…* – Донасьен Альфонс Франсуа де Сад (Donatien Alphonse François de Sade) (1740–1814) – французский писатель и философ, проповедник абсолютной свободы, не ограниченной ни моралью, ни религией, ни правом.

[6] *Вся Сизина.* – Элиза Нери, Сизина (Sisine), которой Бодлер посвятил сонет из «Цветов зла». Загадочная фигура. Он встретил ее у г-жи Сабатье.

[7] *Противоположность Клоду Ге. Теория жертвы.* – «Клод Ге» («Claude Gueux») – короткая документальная повесть Виктора Гюго (1834) о реально существовавшем убийце, казненном во Франции.

notes

Примечания

1

«Есть люди, которые утверждают, будто ничто не мешает им полагать, что небо неподвижно, а Земля вертится вокруг своей оси. Но из-за того, что происходит вокруг нас, эти люди не чувствуют, насколько их мнение подчас нелепо».

ПТОЛЕМЕЙ (Альмагест, книга I, глава VI)